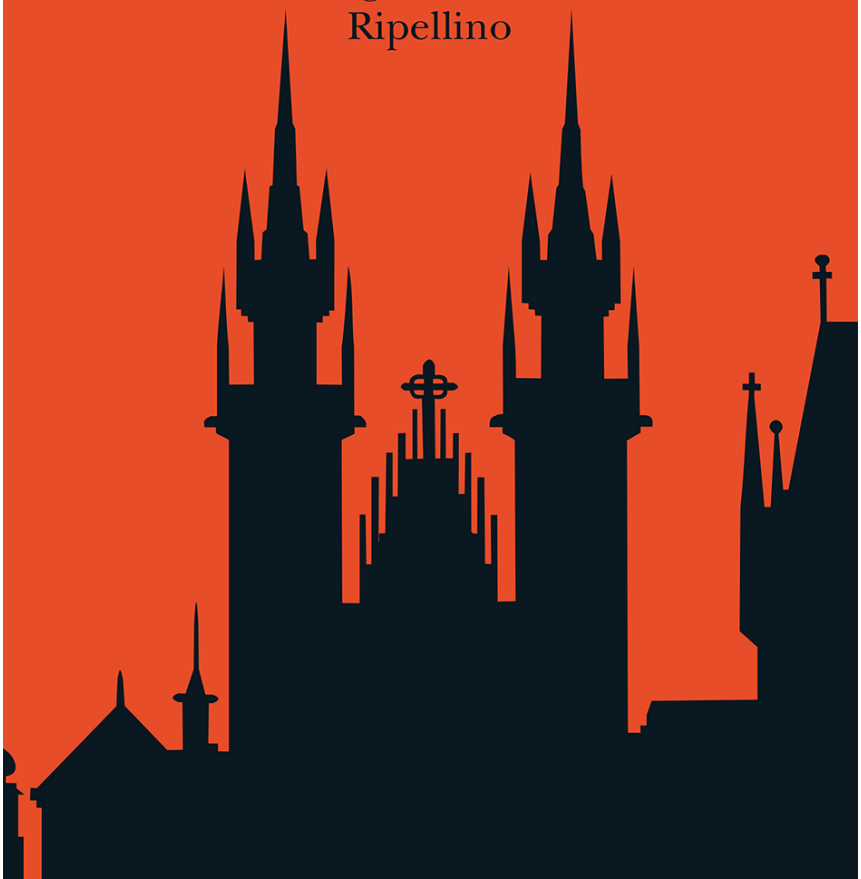
PRAGA MÁGICA

Angelo Maria Ripellino



SIRUELA BIBLIOTECA DE ENSAYO

Angelo Maria Ripellino

PRAGA MÁGICA

Traducción del italiano de
Mary Sol Rodríguez Val

Siruela

Biblioteca de Ensayo 138 (Serie Mayor)

Edición en formato digital: octubre de 2023

Questo libro è stato tradotto grazie a un contributo
del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione italiano.

Este libro ha sido traducido gracias a la ayuda a la traducción
del Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Cooperación italiano.

Título original: *Praga magica*
En cubierta: Silueta de Praga © Rawpixel Public Domain
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Giulio Einaudi editore s.p.a., Turín, 1973, 1991, 2002, 2013 y 2018
© De la traducción, Mary Sol Rodríguez Val
© Ediciones Siruela, S. A., 2023

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, *www.cedro.org*) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 978-84-19942-41-8

Conversión a formato digital: María Belloso

PRIMERA PARTE

1

Aún hoy, cada madrugada, a las cinco, Franz Kafka vuelve a su casa de la calle Celetná (Zeltnergasse), con su traje negro y su bombín. Aún hoy, cada madrugada, Jaroslav Hašek, en alguna taberna, proclama ante sus compañeros de juerga que el radicalismo es dañino y que el sano progreso solo puede alcanzarse con la obediencia. Praga vive aún bajo el signo de estos dos escritores, que expresaron mejor que nadie su condena sin remedio, y por tanto su malestar, su malhumor, las dobleces de su astucia, su fingimiento, su ironía carcelaria.

Aún hoy, cada madrugada, a las cinco, Vítězslav Nezval abandona el ambiente sofocante de los bares y tabernas para volver a su buhardilla del barrio de Troja, cruzando el Moldava en una balsa.[1] Aún hoy, cada madrugada, a las cinco, los pesados caballos de los cerveceros salen de Smíchov con su carga. Cada madrugada, a las cinco, despiertan los góticos bustos de la galería de soberanos, arquitectos y arzobispos del triforio de San Vito. Aún hoy, muy temprano, dos soldados renqueantes, con sus bayonetas en alto, conducen a Josef Švejk desde Hradčany por el puente Carlos hacia la Ciudad Vieja, y en sentido contrario aún hoy, por la noche, a la luz de la luna, dos fantoches brillantes y sebosos, dos maniquíes de panóptico, dos títeres con levita y sombrero de copa acompañan por el mismo puente a Josef K. hacia la mina de Strahov, al suplicio.

Aún hoy el Fuego pintado por Arcimboldo, con revoloteantes cabellos de llamas, se precipita Castillo abajo, y el gueto se incendia con sus desvencijadas chabolas de madera, y los suecos de Königsmark arrastran cañones por Malá Strana, y Stalin hace guiños maléficos desde su descomunal monumento, y soldadescas en continuas maniobras recorren el país, como después de la derrota de la Montaña Blanca. Praga «fue siempre ciudad de aventureros»,

puede leerse en un diálogo de Miloš Marten, «durante siglos nido de aventureros sin piedad ni ligaduras. Llegaban en bandadas desde las cuatro partes del mundo a depredar, a pasárselo a lo grande, a señorear; […] y cada uno arrancaba, engullía un trozo de la pulpa viva de esta mísera tierra, que se entregaba hasta agotarse, sin que nadie se le entregara a su vez como recompensa de lo que le había quitado».[2]

Avasallada y afligida con demasiada frecuencia por saqueos y atropellos, con demasiada frecuencia erigida en escenario de la jactancia de prepotentes extranjeros, de horribles mesnadas de lansquenetes y fanfarrones que desgarraron y devoraron, como lobos, toda su sustancia. ¡Cuántos hocicos de cerdo, empachándose en las circunstancias de Praga, han acampado en ella a lo largo de los tiempos! Pavoneantes soldados con penachos, armaduras doradas e hinchado pecho sonoramente adornado; frailotes de todas las hermandades y prelados del *porta inferi*, Obergauner que caían a plomo con su sidecar, sembrando ruina, y maquiavelistas y hermanos traidorísimos, y rostros mongoles como en los relatos de Meyrink, y algún asesor de colegio caucásico, dispuesto a amordazar el pensamiento, y chusmas de reglistas y de esbirros que, metralleta en mano, espetan patochadas ideológicas, y cónclaves enteros de generales cabezudos, entre los cuales es recordado, por las numerosas placas y medallas que le envuelven, el diligente Episciòv, mamarracho de carmesí.

A las puertas de la segunda guerra mundial, Josef Čapek, quien después moriría en un Lager nazi, narró en un ciclo de caricaturas la historia de dos perversas botas, dos farsantes negras y viscosas que, multiplicándose como las salamandras, siembran por el universo mentira, destrucción y muerte.[3] Aún hoy, pesadas botas pisotean Praga, estrangulan su inventiva, su respiración, su inteligencia. Y, si bien cada uno de nosotros no se cansa de esperar a que estos infames zapatones, como los que ideó Josef Čapek, terminen entre las baratijas de Chronos, el Gran Chamarilero, sin embargo, muchos se preguntan si, dada la brevedad de la vida, ello no ocurrirá demasiado tarde.

Detlev von Liliencron estaba convencido de haber vivido ya anteriormente en la capital bohemia, no como poeta, sino como capitán de los lansquenetes de Wallenstein.[4] También yo tengo la certeza de haber vivido allí en otras épocas. Tal vez llegué con el séquito de la princesa siciliana Perdita, la que, en *Cuento de invierno* de Shakespeare, se casa con el príncipe Florizel, hijo de Polixeno, rey de Bohemia. O bien como discípulo de Arcimboldo, «ingeniosísimo pintor fantástico», que tuvo su residencia, durante muchos años, en la corte de Su Majestad Imperial Rodolfo II.[5] Le ayudaba a pintar sus retratos tan compuestos, aquellos inquietantes y bufos mostachos, abultados como por verrugas y estroma, que él adornaba amontonando frutas, flores, espigas, pajas o animales, del mismo modo que los incas colocaban trozos de calabaza en sus mejillas y ojos de oro en los cadáveres.[6]

O bien, en el mismo entorno temporal, como charlatán de un barracón de feria en la plaza de la Ciudad Vieja, despachaba libracos y mejunjes a los bobalicones y, cuando los esbirros descubrieron mis engaños, levanté el vuelo, volviendo de Praga como una urraca sin cola. O, mejor, llegué con un Caratti, un Alliprandi, un Lurago, con uno de los muchos arquitectos italianos que dieron comienzo al Barroco en la ciudad moldaviana. Claro que, si miro el cuadro en el que Karel Škréta retrató (1653) a Dionysius Miseroni con una copa de ónix en la mano, a mí, que amo limar las palabras como piedras duras, me da la sensación de haber trabajado en el estudio de este tallista, que fue también guardián de las colecciones imperiales.

O, tal vez, no haga falta remontarse a tan lejos: yo podía ser, simplemente, uno de los muchos figureros y estuquistas italianos que, en el siglo pasado, afluyeron a Praga, montando allí sus tiendas de figuritas de escayola.[7] Aunque es más probable que yo perteneciera a la nutrida tropa de aquellos que, a cualquier hora del día, recorrían las callejuelas y los patios de la capital bohemia con un organillo, en cuya parte anterior lucía un pequeño teatro vidriado. Disponía el organillo sobre un caballete, levantaba la tela de cáñamo que lo recubría y, a vueltas de manivela, en la vitrina —que representaba una sucesión de pequeñas salas con fondo de espejos— aparecían danzando por parejas minúsculos galanes con frac y calzones blancos y blancas damitas con miriñaque, peinado

de cesta y exiguos abanicos.[8]

Pero algunos, hace ya largo tiempo, me han identificado con el pintamonas de Titorelli, el vendedor de *kitsch*, que, además de retratos, pinta paisajes esmirriados e iguales, que a muchos no les gustan por ser «demasiado tristes».[9] Y hay quien piensa que yo fui ese cliente del banco a quien, en *El proceso*, K., que sabe algo de italiano y entiende de arte, debería mostrar los monumentos de Praga. El origen meridional del cliente, sus «grandes bigotes gris-azules» perfumados, su «chaquetilla estrecha y corta» y los múltiples gestos de sus ágiles manos me inducen a creer que algo de verdad hay en este estrambótico emparejamiento. Si así es, siento no haber acudido, aquel día lluvioso, frío y húmedo, a la cita en la catedral construida en el siglo XIV por Matyáš de Arrás y Petr Parléř de Gmünd, siento haber hecho esperar en vano al señor fiscal.[10] Si, además, recuerdo que Titorelli es definido como «hombre de confianza del tribunal»,[11] y que el cliente italiano es sin duda su instrumento secreto, su correo, entonces, en el juego baladí de las reencarnaciones, me percato de estar yo mismo morbosamente mezclado en ese embrollo malsano de acusaciones, soplos, mensajes arcanos, sentencias y expiaciones que constituye el misterio y el calvario de Praga.

Una cosa es cierta: que desde hace siglos deambulo por la ciudad moldaviana, me meto entre la multitud, me afano, pululo, percibo el tufo de la cerveza, del humo de los trenes, del barro del río; podréis verme allí donde, como afirma Kolář, «manos invisibles amasan, sobre el plano de las aceras, la pasta de los transeúntes»,[12] allí donde, siguiendo a Holan, «el pan tostado de las calles, untado con el ajo de la gente, produce cierto mal olor».[13]

3

«Praga no suelta. No nos suelta a nosotros dos. Esta mamaíta tiene garras. Hay que adaptarse o… Deberíamos prenderle fuego en dos puntos, el Vyšehrad y el Hradschin, y así sería posible liberarnos. Piénsatelo un poco hasta el Carnaval»: son palabras de Kafka en una carta a Oskar Pollak del 20 de diciembre de 1902.[14]

Antiguo infolio de hojas de piedra, ciudad-libro,[15] en cuyos

volúmenes queda «aún tanto por leer, por soñar, por entender»,[16] ciudad de tres pueblos (el checo, el alemán, el judío) y, según Breton, capital mágica de Europa,[17] Praga es, sobre todo, vivero de fantasmas, ruedo de sortilegios, fuente de Zauberei, es decir, de *kouzelnictví* (en checo), de *kischef* (en yidis). Trampa que, cuando atrapa con sus brumas, con sus malas artes, con su miel venenosa, ya no deja, ya no perdona. «Jamás cesa de hechizar con sus encantamientos la vieja diablesa Praga», escribió Arnošt Procházka.[18]

No te dirijas a ella si buscas una felicidad sin nubes. Atrapa y quema con sus astutas miradas, infatuando y transformando a los incautos que han entrado en el cerco de sus muros. El banquero ocultista Meyer se convierte allí, tras un revés financiero, en el escritor de historias espiritistas, el charlatán místico Meyrink. Embrujado, yo también me debato dentro de su opaco cristal, como, en un cuento de Meyrink, el Pierrot que se asfixia en una botella.[19] Le he vendido mi sombra, como Peter Schlemihl, al diablo. Pero, a cambio, me recompensa con grandísima usura: es el Klondyke de mi espíritu, un extraordinario pretexto para mis extravagancias verbales, para mis Nachstücke. Le repito a menudo estos versos de Nezval:

Me postro sobre los rincones olvidados Praga
que tejes tu esplendor fúnebre
humo de hosterías en que se pierde el gorjeo de los pájaros
por la noche como un tocador de armónica hace chirriar las puertas llorosas
largas llaves pesadas cierran indescifrables cosas
y se desperdigan las huellas como un rosario roto.[20]

El tocador de armónica es, precisamente, uno de los pintados por Josef Čapek: lo he encontrado a menudo en Dejvice y en otros barrios de la periferia. «Prag, die Stadt der Sonderlinge und Phantasten, dies ruhelose Herz von Mitteleuropa».[21] Ciudad por la que vagan disparatados comandos de alquimistas, de astrólogos, de rabinos, de poetas, de templarios acéfalos, de ángeles y santos barrocos, de fantoches arcimboldescos, de marionetistas, de cacharreros, de deshollinadores. Ciudad grotesca por sus humores extravagantes y propicia a los horóscopos, a la *clownería* metafísica,

a las ráfagas de lo irracional, a los encuentros fortuitos, a las concurrencias de circunstancias, a las complicidades inverosímiles entre fenómenos opuestos, es decir, a esas «coincidencias petrificantes» de las que habla Breton.[22] Y donde los verdugos, como en Kafka, tienen papada y aspecto de tenores lampiños[23] y podrías topar con las «muñecas habladoras» (*mluvící panny*) de Nezval, semejantes a las de Bellmer, cabeza calva y orejas de porcelana,[24] o con la Leni de Kafka, con los dedos anular y corazón de la mano derecha unidos por una membrana.[25]

Tu suerte —predijo Tycho Brahe a Rodolfo II— está vinculada a la suerte de tu león predilecto: y, en efecto, Rodolfo murió (enero de 1612) pocos días después de la muerte de la fiera.[26] Rodolfo, personaje señalado de la ciudad del Moldava, aficionado a los astros y cultivador de artes esotéricas, fue justamente situado por Bulgàkov entre los ilustres cadáveres invitados al horrendo baile de Satanás.[27]

A ratos, la arcanidad de la Golemstadt se dilata hacia toda Bohemia, tierra de frontera, encrucijada expuesta a todos los vientos, «en el punto central de Europa, donde —según Musil— se cruzan los antiguos ejes del mundo».[28] En un relato de Apollinaire, una vieja cíngara de un poblado bosnio asegura proceder de Bohemia, «le pays merveilleux où l'on doit passer mais non séjourner, sous peine d'y demeurer envoûté, ensorcelé, incanté».[29] Un sueño: recorrer andando, en verano, la provincia bohemia, de Dobříš a Protivín, de Vodňany a Hluboká, picarescos, desordenados, de taberna en taberna, manteles sucios y cerveza añeja; asustar a las ocas en las eras, dormir sobre la hierba; calaveras, descuidados, «lirios del campo, con alma ingenua de apóstoles», como los vagabundos de Karel Toman,[30] como el desaliñado pintor barroco Petr Brandl, como Jaroslav Hašek.

Afirma Nietzsche en *Ecce homo*: «Si busco otra palabra para decir *música*, encuentro siempre y solamente la palabra *Venecia*».[31] Yo digo: si busco otra palabra para decir *arcano*, encuentro solo la palabra *Praga*. Es turbia y melancólica como un cometa, como impresión de fuego su belleza, y serpentina y oblicua como en las anamorfosis de los manieristas, con un halo de lugubridad y desmoronamiento, con un gesto de eterno desencanto.

Observándola de noche desde la cima de Hradčany, Nezval apuntó: «Si contemplas desde allí arriba Praga, que enciende sus

luces de una en una, te sientes como alguien que, gustoso, se lanzaría en picado en un lago quimérico, en el que se le hubiera aparecido un castillo encantado con cien torres. Esta sensación, que en mí se repite cada vez que sobre aquel negro lago de techo estrellado me sorprende el campaneo vespertino, se unía antaño, en mi mente, a la imagen de una defenestración absoluta».[32] Lampeantes palabras que captan el nexo entre la tristeza de un paisaje impregnado de un luto cósmico, un luto agrandado por los reflejos fluviales, y la sustancia desmoronadiza, la trama de sacudimientos, las inhibiciones, los precipicios de la historia praguense.

Pero ya antes de Nezval, de forma análoga, Miloš Marten había sombreado la ontología Praga-misterio, que mejor se advierte escudriñando la ciudad desde el collado de Hradčany al atardecer: «En breve estallarán, en el negro cristal de la noche, las luces, centenares de ojos que miran hacia arriba, inseguros»: «¡Los conozco a todos! Los guardianes del fuego de los costados del río, duplicados en el espejo del centelleante Moldava; este ardiente sendero que sube por la colina como hacia el infinito, y allí, en lo alto, el manejo de velas encendidas sobre el catafalco de un cadáver cada día distinto. Y la pupila fluorescente de un ave de rapiña abajo, junto al puente, y la mirada oblicua de una casita que se asemeja al rostro de un chino riendo».[33]

La ambigua ciudad moldaviana no juega con la cartas descubiertas. La coquetería de anticuario, con la que finge haber quedado ya reducida, tan solo, a naturaleza muerta —taciturna secuela de pasados esplendores, apagado paisaje en una bola de cristal—, no hace sino aumentar su maleficio. Se insinúa socarrona en el alma con embrujos y enigmas, cuya llave solo ella posee. Praga no suelta a ninguno de sus capturados. Piénsatelo hasta el Carnaval.

4

No es casual que bastantes escritores de la época de la Secese (Secesión) hayan representado a la ciudad del Moldava como una mujer halagadora y pérfida, como una vampiresa lunática. Dice

Oskar Wiener, comparándola con una «Salomé tenebrosa» que baila con la cabeza de sus enamorados: «Quien la haya mirado una vez a los ojos —profundos, trepidantes y misteriosos ojos—, quedará para toda su vida súcubo de la encantadora […]. Incluso aquellos a los que la pasión por Praga no llevó a la ruina enfermaron de perenne congoja».[34] Y Miloš Marten: «Es bella. Tan fascinante como una mujer, tan inalcanzable como una mujer, con los velos azules del crepúsculo, cuando se acurruca bajo las pendientes floridas, abrazada por el cinturón de acero de su río, cubierta con las esmeraldas de cúpulas verdosas…».[35] Y Miloš Jiránek: «Hay noches en las que Praga —nuestra sucia, triste, trágica Praga—, con la luz dorada del atardecer, se convierte en una rubia hada de cuento, en un prodigio único de luz y de fulgor».[36]

Pero ya Vilém Mrštík, en la novela *Santa Lucia* (1893), había descrito la ciudad como una «negra belleza», una «negra seductora», «escondida en la elegante bata de las blancas nieblas del Moldava».[37] Para los jóvenes de la provincia morava de finales del XIX, Praga, con sus edificios de noble porte, su río y sus leyendas, es, como Moscú para las tres hermanas, fuente de insomnios y de espejismos, detonador del deseo. Sin proyectos ni empleo ni dinero, alzan el vuelo desde las remotas campiñas hacia la capital, es decir, hacia lo desconocido, y, enredados en sus garras demoníacas, muchos no regresan.

El protagonista de esta novela, Jiří Jordán, hijo de un humilde obrero de Brno, fascinado por la ciudad moldaviana, su tierra prometida, trampa para su fantasía, se dirige a ella para estudiar leyes. Él ama a Praga como a una hembra viva, con malsana concupiscencia.[38] Pero Praga es arisca con sus enamorados: «Estrangula con su abrazo de piedra al ingenuo entusiasta, al fogoso soñador de Brno, atraído por ella con todos sus nervios y sus sentidos ansiosos de vida».[39] Llega el invierno, nadie cuida de él y, consumidos ya sus escasos ahorros, padece frío, hambre, prueba mil amarguras, como todos los estudiantes de provincias catapultados a la capital.

Jordán, por tanto, «se quema en la llama embriagadora de Praga como una vacilante mariposa».[40] Pero el desengaño no atenúa su ardor: «… seguía engatusándolo, pecaminosa, le atraía, aun cuando, observada desde lejos, parecía descansar en la oscuridad. La seductora dormía entre los brazos de aquellos que mejor la pagaban

[…]. Crujía a sus espaldas, con un lóbrego estruendo acompañaba los sofocantes suspiros de sus labios insaciables y, si no podía hacer otra cosa, con chillidos agudos le recordaba desde lejos que los trenes se aproximaban a su cuerpo y que, cada vez, nuevas gentes, nuevas víctimas se perdían en su regazo sin fondo».[41]

Bellísima la imagen de los trenes, que se acercan al regazo de esta sin duda no «mamaíta» (*matička*), sino embaucadora, amante voluble, que se engalana con veleidosísimos maquillajes de luces y se envuelve en batas fluctuantes de nieblas, como los caprichosos *négligés* de burdel. Cabe pensar que, en lugar de corresponder a la dedicación de un mísero estudiante perdido, ella se entregará a la lascivia con algún rico mameluco llegado de provincias, con un *baalboth* encandilado, sobre cuya tripa vibre el reloj colgado de una enorme cadena: un *baalboth* como el que Werfel, en un relato, introdujo entre los clientes de un prostíbulo de lujo.[42]

Jordán, enfermo, famélico, demacrado, sin gabán y con los zapatos rotos, merodea por Praga, crujiendo como un autómata, abrasado por sus inclemencias, saeteado por sus miradas cautivadoras, presa de la fiebre y del delirio, el no admitido, el excluido, el extraño. Da vueltas en continuo coloquio con la coqueta de piedra, que a la vez le encapricha y le huye, indiferente a sus ansias, a su errar desesperadísimo. Recogido sin conocimiento por la calle, morirá en el hospital, pero hasta el final brillará en sus ojos el icono de Praga, vanidosísima hembra, tan turbulenta y provocadora que recuerda las criaturas femeninas de los cuadros de la Secese. En efecto, en esta hipóstasis sexualizada y meretriz de la ciudad moldaviana, algo remite a las lánguidas mujeres, a las «blancas camelias» que pintaría, a principios de nuestro siglo, Max Švabinský.[43]

Por la melodiosa sucesión de acuarelas y de trazos que la recorren, la novela tiene también algo de impresionismo. Con extraordinaria sagacidad pictórica, Mrštík ofrece los más sutiles e impalpables matices atmosféricos, la variación del tiempo, los tintes de la capital bohemia, ilusoria Santa Lucía, en las distintas horas del día y de la noche: los vislumbres lunares y las sombras azuladas, la blancura de los tejados cubiertos de nieve, el relumbrar de la cinta perlada del río, el amarillo deslumbramiento de las desoladas farolas de gas. Con sus contornos trémulos y confusos, ablandados por la humedad moldaviana, la Praga perlina de Vilém Mrštík

parece disolverse, como una Loïe Fuller, en el ondear de los iridiscentes velos de bruma, en el torbellino de luces multicolores que la envuelven.

5

Ahora que estoy lejos, tal vez para siempre, me pregunto si Praga existe de verdad o si no se trata, más bien, de un país imaginario como la Polonia del rey Ubu. Y, sin embargo, cada noche, caminando en el sueño, siento piedra a piedra el adoquinado de la plaza de la Ciudad Vieja. Voy a menudo a Alemania para contemplar de lejos, como desde Dresde el estudiante Anselmo, las aserradas cadenas de montes de Bohemia.[44] *Mein Herr, das alte Prag ist verschwunden* [Señor, la vieja Praga ha desaparecido].

Věra Linhartová: nosotros, enjambres de fantasmas de la diáspora, llevamos de un cabo a otro del mundo la nostalgia de esta tierra perdida. El retratista barroco Jan Kupecký, prófugo de confesión evangélica, ya viviera en Italia, en Viena o en Nuremberg, no dejó nunca de llamarse *pictor bohemus*, y siguió fiel a la lengua checa y a la fe de los Hermanos Bohemios[45] hasta su último aliento. Asimismo, el grabador barroco Václav Hollar, pese a su exilio en Fráncfort, en Estrasburgo, en Amberes y en Londres, siempre se sintió checo, como demuestran varios aguafuertes firmados «Wenceslaus Hollar Bohemus», la leyenda que reza en uno de ellos (1646): «Dobrá kočka, která nemlsá» (Una buena gata no glotona), las palabras checas (como *les* —bosque— y *pole* —campo—) introducidas en sus dibujos y sus frecuentes paisajes de Praga.[46]

La capital bohemia, que remuele monótonamente su triste harina, nos aparece ya descolorida y entumecida en el frío de la memoria, tras apenas pocos años de exilio: descolorida, pero más fabulosa, como en vuestros relatos, Věra Linhartová. La prosa de la Linhartová, especialmente en los seis «caprichos» del libro *Meziprúzkum nejblíž uplynulého* (Interanálisis del fluido próximo, 1964), quiere trasladar a la dimensión del lenguaje los procedimientos de la geometría descriptiva: en efecto, su urdimbre se configura como una sucesión de solos de líneas y puntos, una serie de proyecciones, trayectorias, rotaciones y elipses de cuerpos

geométricos.[47] Pero este mundo geométricamente preciso está recubierto por una tupidísima red de niebla (la niebla coincide con el vacío de la memoria). Los contornos de todas las cosas, la naturaleza, incluso las piedras, se evaporan en un aire lechoso, de deshilachado algodón, como en los cuadros de Šíma,[48] y las apariencias, mutables y evanescentes, apenas se traslucen por la calina del *propio* peculiar paisaje.

Peleles de complicadas maniobras cerebrales, ellas son las anémicas prolongaciones y *alter ego* de la escritora, y, como ella, trasoñantes y sonámbulas. Pálida y con las mejillas como bañadas en cera, Věra remite a las muñecas de los escaparates de peluquería, «muñecas parlantes», aquellos óvalos enigmáticos que tanto gustaban a los surrealistas praguenses, y, al igual que sus tambaleantes criaturas, sabe suscitar una irradiación arcana, una zona impenetrable en cualquier lugar que se sitúe.

Si Bohumil Hrabal, en su prosa, toma como fuente el pop de Praga, la *billboard picture* y el *kitsch* de los viejos álbumes, la Linhartová forma un rompecabezas de absurdas remisiones a varios pintores checos, entre ellos, además de Šíma, los surrealistas Jindřich Štyrský y František Muzika. Pero ese bamboleo onírico, esa veladura destilante («destilante» equivale para ella a «acuoso», a «líquido»), las talismánicas transposiciones, el continuo rumiar de demonio razonador, ciertos simulacros como el doctor Altmann, la Venecia carnavalesca que se disipa en la precaria Praga de los años sesenta: todo nos reconduce a la narrativa hoffmanniana.

Por otra parte, las contorsiones y los espasmos de la dialéctica, la depurada abstracción del razonamiento, empujan a la Linhartová a mezclar a barullo la historia y a hacer que converjan en sus parábolas gentes de tierras y edades distintas. Así, Praga, envuelta en bufandas de bruma e impregnada de una luz alcohólica análoga a la que empapa el poema *Edison* de Nezval, se convierte en la ciudad elegida por Charlie Parker (que toca el saxo en la taberna Orlík), de Billie Holiday, de Dylan Thomas (que reside en un famoso barrio de la periferia), de Verlaine y Rimbaud (que conviven en una habitación amueblada en el centro de la Ciudad Vieja), de Nijinsky, de la propia Linhartová (o, mejor, del señor Linhart, porque habla en masculino), dentro de una «capa de raso» dieciochesca. Ciudad que es una especie de manicomio metafísico, donde estos personajes, pacientes y tal vez invenciones del ambiguo psiquiatra

doctor Altmann (de la liga de los Coppelius y los Lindhorst), le sirven de peones a ese oculto elemento que podríamos llamar «pragueidad»: manicomio y a la vez escenario sobre el universo, con observatorios y escaleras de vértigo y máquinas bufas y con *jazz* y con los camellos que Rimbaud arrastra consigo hasta el interior de su cuarto de alquiler, un cuarto muy kafko-praguiano.

Las sutilezas, los axiomas, el incongruente desplazarse y desaparecer de las figuras, los insistentes motivos de desviación de la trayectoria, vértigo, precipicio y caída, confieren al discurso de la Linhartová un tono de frío delirio, una demencia analítica, tanto más cavilosa cuanto más exangüe. Con su tensión continuamente quebrada como por una logopatía, como intervalos en algunas ejecuciones de Charlie Parker, con desequilibrios y sofismas y con esos movimientos de ida y vuelta de un ratón perdido en un laberinto, sus «caprichos» verbales forman un distrito mediánico, una desconsolada región de larvas, entre cuyas madejas de niebla ella anida, como Else Lasker-Schüler, príncipe Yussuf, en sus quiméricas Tebas y Bagdad.[49]

Hace tiempo —no recuerdo en qué año, pero antes de que las fundiciones de la suerte labraran nuevos rayos y truenos para la ciudad moldaviana— pasamos juntos, en Roma, la Nochebuena, una noche lluviosa y húmeda, en casa de Achille Perilli. El pintor, cuya melena chagaliana dejaba ver ya algún que otro hilo de plata, lucía una enorme corbata del color del fuego, cual demonio. Věra llevaba el mismo suéter plateado con el que se me había aparecido a las puertas del Café Slavia una mañana de agosto: la plata les queda bien a los sonámbulos. Otro pintor, Gastone Novelli, que nos ha precedido en el infierno, se había quitado sus inmensos zapatones, quedándose con unos rústicos calcetines de lana roja. Věra estaba muy callada en un rincón, bebiendo. *Beaujolais*, *whisky*, coñac. Dice el poeta: «Cómo os he amado, botellas llenas de vino».[50]

Cuando después, a altas horas de la noche, me ofrecí a acompañarla, no recordaba ya la dirección de la familia con la que se hospedaba. Empezamos a dar vueltas como condenados, recorriendo las calles ya desiertas del centro, y Roma, fluctuando sobre el parabrisas mojado, parecía llenarse de copos de niebla praguense. Sin preocuparse de mis nervios enredados en ese torbellino de vueltas, Věra parloteaba de modo inconexo. Su decir imitaba la trayectoria de sus «caprichos», que se van construyendo

«a la vista», como obsesivas marañas de una dialéctica tortuosa y esquizoide, hecha de retrasos, regresos, duplicaciones, paradojas, lagunas, amnesias, discordancias, encajaduras de planos disformes, disparatados jugueteos gramaticales: con una atónita timidez y un andar desganado, hacia atrás, según los cánones del cangrejo. Aquella noche achispada, atrapado por los hilos implacables de la charla, aún más intrincados por las piruetas y los meandros de nuestro ir a tientas, en el toma y daca incesante de esta fábrica, entendí que la dialéctica, como todo estudio en el vacío, es, según diría Weiner —el autor más querido por Věra Linhartová—, «un diablo que nos acosa en círculo, como perros persiguiendo su propio rabo».[51]

Věra repetía: sesenta y cinco, sesenta y cinco: probablemente un número de calle. Como dos máscaras de un carnaval hoffmanniano, corríamos Corso arriba, Corso abajo, desde la plaza Venecia a la plaza del Pueblo y de la plaza del Pueblo a la plaza Venecia, pasando por delante de San Carlos, donde, durante el día, sobre una tarima, el charlatán Celionati vende raíces milagrosas y remedios infalibles contra el mal de amores, el dolor de muelas y la gota.[52] Repetía con rabia: cerca de Via Condotti, cerca de Via Condotti… Pero la calle Condotti se había convertido ya en la praguense Na Příkopě. Se afanaba buscando en el bolso la hojita con la dirección, y volcaba sobre el asiento horquillas, maquillaje, amuletos, peines. Yo avanzaba ya tan despacio como un rocín de alquiler, y mi mano izquierda le hacía de almohada a una mejilla.

Finalmente, después de horas y horas de vueltas, soltó un grito: *Via di Monte Brianzo!* Por fin, volamos. La tan esperada palabra me había sacudido de encima la somnolencia. Apreté el acelerador como un rayo, embocando el camino tan anhelado. Tic toc tac en un portal enmohecido. Después, *Dobrá kočka, která nemlsá* (buena gata no glotona), escapó de mi vista, metiéndose en un oscuro zaguán, sin despedirse siquiera. En aquel momento me percaté de que ella también era un personaje de mi Praga mágica y picaresca, en compañía de alquimistas, astrólogos, espantados, maniquíes y *odradek* que allí hacen espectáculo.

París o Roma, qué más da. Vos misma habéis escrito que cada cual es el portador de su propio paisaje, y que este paisaje no compromete a los que en él se mueven provisionalmente; y que el hombre desviste y abandona «después de cierto tiempo incluso el

más amado paisaje con menor melancolía que si se tratara de una incómoda piel de serpiente».[53]

6

Como la ciudad del Moldava, este libro se verá señoreado por la silueta de Hradčany, la roca, la dominante de la cuenca praguense. En Hradčany, en contraste con el subyacente barroco de Malá Strana —ritmado por pausas de verde—, se eleva la catedral gótica de San Vito, con sus arcos rampantes, con las lenguas de llamas de sus acuchillados pináculos, con sus ventanas ojivales, con las muecas burlonas de sus arcaduces.[54]

Como un tontorrón embelesado, volvía a menudo a cavilar sobre el pelotón de bustos que adornan su triforio. Mis ansias de color se embriagaban con las piedras preciosas bohemias —cornalinas, amatistas, calcedonias, jaspes, ágatas, crisopacios— que, engarzadas y ensambladas por una masilla de oro, embellecen las paredes de la dulce capilla de San Venceslao, brillando a la luz melindrosa de las velas. Ese íntimo espacio, recogido y fabuloso, y la Puerta de Oro a tres arcadas con el mosaico veneciano colmaban mi sed de maravilloso. El chaparrón de insignias, reliquias, joyas, patenas y ostensorios que se acumula en la catedral respondía, por otra parte, a mi maníaco gusto por las nomenclaturas, a mi pasión por los amontonamientos de objetos. Y puesto que el gótico, para mí, se identifica con el ardor de la juventud, me congraciaba de que Carlos IV, después de la muerte del primer constructor, Matyáš de Arrás (1352), hubiese confiado la fábrica de San Vito a un joven de apenas veintitrés años, al entonces desconocido Petr Parléř, de Gmünd, que se revelaría arquitecto genial.

Y, sin embargo, incluso de aquella sonata vertical, de aquella drusa de piedra vítrea, de aquel triunfo de la ojiva, mana siempre un soplo misterioso, ambiguo, es decir, praguesco, como si tropeles de demonios tentadores se mezclaran allí con generaciones de santos. Los arcaduces se fundían siempre, en mi fantasía, con las larvas grotescas e inquietantes de la literatura praguense. Varias cosas puntiagudas compadrean en el cielo de la capital bohemia: atraviesan su costado, con sus agujas, la catedral, el soberbio *beffroi*

del ayuntamiento de la Ciudad Vieja, la Puerta de las Cenizas, las torres de la iglesia de Týn, las hidráulicas, las del puente Carlos y muchas más. No es casual que Nezval compare las torres, en la claridad nocturna, con una «reunión de nigromantes».[55] El cielo de Praga se consuela de los picotazos de las cúspides apoyando sus mejillas en las suaves cúpulas de la época barroca, si bien es cierto que en aquella esmeralda palustre se esconde la cola del maleficio: según Seifert, cuando sale la luna, en aquel verdor, como en los aguazales, se escucha el graznar de las ranas.[56]

En la hora del avemaría, escuchábamos desde lo alto el tañido de las campanas de todas las iglesias de Praga. Mirábamos desde arriba la fascinante maraña de brillantes tejados planos, de galerías, de torretas, de chimeneas, de tragaluces.[57] ¿Recuerdas las noches de fiesta, cuando los reflectores incendiaban el tono verdoso de San Nicolás, las estatuas del puente Carlos, la fachada de San Salvador? Desde la cumbre de Hradčany, la ciudad parecía ahogada en una polvareda de fulgores amarillentos. Los edificios reflejados en el río y acunados por las olas se transformaban en trémulos castillos subacuáticos, en refugio de *vodníci*, de duendecillos acuátiles. Aquellas noches las gaviotas, cegadas por los resplandores calicinosos, chillaban más roncamente, como notas de Janáček, prodigándose en burlas y lanzándose en precipitados círculos. Blanquísimas, con el pico negro, volteaban inquietas por los bordes del puente de las Legiones, para después posarse, agotadas, sobre las aguas, como barquitos de papel. Y, entretanto, con no menor destreza, en el cercano Teatro Nacional brincaba, magnífico bagatelero, Ladislav Pešek, con mostacho de listo e inventos ridículos, en el papel del estafador Vocilka.[58]

¿Recuerdas las gélidas noches en que subíamos a Petřín, al Laurenziberg, bajo la nieve, lentísimos como aguadores? «Está bien —puede leerse en Kafka—, si así lo quiere iré con usted, pero sigo opinando que es absurdo ir ahora, en invierno y de noche, al monte San Lorenzo».[59] Una luz amarilla destilaba filamentos de miel en las farolas. Tú llevabas unos botines negros de fieltro, y con la punta del paraguas trazabas inconexos alfabetos en los senderos nevados. La luna se asomaba detrás de un telón de nubes, como una comediante gordinflona el día de la función benéfica. El observatorio astronómico guiñaba su rojo ojo rapaz. Briznas de recuerdos lucientes se agolpan como espejitos rotos amontonados a

bulto dentro de un cuévano. Los iré sacando de uno en uno, y con tantos añicos que a duras penas encajan trataré de evocar la inalcanzable efigie de la ciudad del Moldava.

El templete románico de la Santa Cruz en la calle Karolina Světlá, frente a nuestra residencia, adornada con grafiti del XIX. La feria de San Mateo, el 24 de febrero, en Dejvice, con un barro denso donde los zapatos se hundían: algazara de tiovivos y museos de cera y tenderetes poblados de peines y trompetas de cartón-piedra, linternas de hierro forjado y corazones de latón o miga de pan, imágenes sagradas y retratos de Stalin. Y los vagones parados en las vías muertas de la estación Masaryk. Y la villa Bertramka, donde, siendo huésped de la cantante Josefina Dušková, Mozart habría compuesto, una noche de octubre de 1787 y a tan solo unas horas del estreno, mientras los copistas le esperaban inquietos, la obertura de *Don Juan*.[60] Y las estatuas del puente Carlos encapuchadas con nieve. Y los ojos tuertos de las farolas de gas en las torcidas callejuelas de Hradčany. Y los molinos de la isla Kampa, especialmente el Molino de los Búhos (*Sovovský mlýn, Eulenmühle*), junto al cual, en una húmeda casa que antaño fuera una curtiduría, la «casa del poeta trágico»,[61] vivía, lúgubre, Holan, en eterna pelea con su vecino de arriba, Jan Werich, el más grande *clown* de Bohemia. La leyenda cuenta que aquel molino debía su nombre a los búhos (*sovy*) que anidaban en las cavidades de un viejísimo chopo, superviviente de antiguos bosques, mientras que en realidad, más pobremente, se llamaba así por su dueño, *pan* Sova, es decir, el señor Búho.[62] Y el agua estancada de la Certovka (Rama del Diablo). Y el laberinto de espejos de Petřín. Y los pósteres que anunciaban los zapatos Bat'a, robustas barcazas de indestructible cuero. Y los cielos movidos por el viento, arenas de «azules soplantes»[63] sobre la colina de Vyšehrad, desde la cual los transeúntes de abajo parecen figuritas de un dibujo infantil.

Y, en la plaza de San Venceslao, la mayúscula enseña luminosa de la Casa de la Seda de Lyon, los *automaty*, los *buffets*, apuntes de tartas y tortitas, salchichas con mostaza y negra espuma de cerveza. Y los muñecos de los turcos con turbantes y gabán color turquesa, que asentían desde los escaparates de los ultramarinos Meinl. Y la chatarra de los tranvías rojos, que renqueaban hacia el cementerio de Olšany, con una corona colgada del remolque, como un salvavidas. Y las muchachas que, con traje largo y las mejillas

suavemente bañadas de minio, figuras del inextinguible Biedermeier praguense, similares a las «muñecas de café» (*kávové panenky*) de Štyrský,[64] se dirigían a su primer baile en el Lucerna, en compañía de sus madres. Y las flacas chozas del Nuevo Mundo, que se amontonan al azar una sobre otra.[65] Y los desconchados caserones de Libeň y de Žižkov, que, pese a su desollada miseria, saben recitar misterios barrocos, convirtiéndose, como afirma Kolář, en «naves de templos con infinito coro de vajillas —entre inciensos de enjuagaduras— con elevación de fósforos para buscar el número de los confesonarios (con otomana, percha y palangana)».[66]

Y la torre del ayuntamiento de la Ciudad Vieja, con el calendario pintado por Josef Mánes, «ciclo de doce idilios sobre la vida del campesino bohemio»,[67] y con el reloj astrológico del maestro Hanuš, sobre el que se pone en movimiento, al son de las horas, un teatrillo alegórico. Por detrás de dos ventanillas, ves desfilar un grupito de pequeñas estatuas: los apóstoles con el Salvador, y la muerte que seduce al avaro y el avaro que la rechaza, y el turco, y otras figuras, hasta que, al cantar el gallo, todo desaparece.[68] Y el deslumbrante ostentorio de oro cuajado de más de seis mil diamantes en el absorto oratorio de Loreta, donde late en las sienes el silencio de los siglos; y desde el tórrido lujo de tabernáculos, estatuas y cálices se trasluce, aún hoy, la melancolía de Praga reconvertida al catolicismo.[69] Pero basta: el exceso de recuerdos hace que eche humo mi cabeza.

Y sin embargo, ¿recuerdas? En nuestro continuo peregrinar por las calles de la ciudad moldaviana, buscábamos los cafés de los poetistas, los *Kaffeehäuser*, catacumbas —como Kafka notó— de los escritores judíos de Praga,[70] las cien hosterías frecuentadas por Jaroslav Hašek, los cabarés de otros tiempos y, en Na Poříčí, las huellas de los viejos Šantány y Tingeltangel.[71] Atraídos por la «profunda carcajada de las cervecerías»,[72] entrábamos en ellas, participando en la guerra de sucesión de jarros y vasos, en las encendidas discusiones de los clientes que, rociados con un perpetuo aspersorio de Pilsen, dialogan según el principio «Já o koze von o voze» (Yo de la cabra y él del nabo), ulterior reflejo de la incongruencia de la capital bohemia. Entrábamos en las *kavárny*, en salones fumosos de moka, y aquí nos recibían la negra alpaca de los camareros con carteras abultadas, el balbuceo implacable de las viejecitas que allí se reúnen para cotillear, después de haber olido

todas las iglesias; la mirada vulgar de rameras bobaliconas y regordetas provocando a petimetres maduros que fingen protegerse detrás de un periódico pegado a una viga; la torpeza de los borrachines simplones, que durante horas miran embobados a la diosa cerveza en el vaso, y tal vez orquestas de damas orondas con rostro embadurnado y gorgueras de perlas sobre el amplio escote.

Con todo ello, vuelve la noche a incordiar a los insomnes. Empuñados por los que regresan tarde, retumban arcanamente, por la noche, los batientes arabesqueados e inquietantes de los portales de Malá Strana.[73] Los edificios de este barrio[74] tienen extraños nombres, que aumentan el ensueño: La gamba verde, La gamba de oro, El ángel de oro, El nabo blanco, El lucio de oro, El león rojo, Las tres estrellitas, El águila blanca, El ciervo rojo, Los tres corazones de oro, Las tres rosas, La manzana blanca, El chivo rojo, El águila negra, El cisne de oro, La rueda de oro, El racimo de oro, La herradura de oro. Si bien el Castillo mira hacia Malá Strana, que yace en su regazo, Malá Strana no parece hacer caso del Castillo, y por otra parte tampoco mira al río.[75] Sus arquitecturas, guarnecidas con azoteas, áticos, torres, buhardillas y chimeneas, están inmersas en el sueño, encerradas en sí mismas, recelosas como cajas fuertes, y sus callejuelas parecen espacios secretos, reductos, pasadizos misteriosos: circunstancia que incrementa su alejamiento de la vida que bulle, su apartamiento, su soledad.

Algo nuestro ha quedado en los *průchody*, es decir, en los pasajes que permiten cruzar el centro de Praga sin salir al aire libre, en la tupida red de pequeñas calles furtivas, escondidas en el interior de bloques de casas viejísimas.[76] En la Ciudad Vieja nos enredaba esta urdimbre de corredores ocultos y comunicaciones infernales, que se extienden por todas partes y la estudian toda. Callejuelas torpes, enfiladas de zaguanes, caminos de ronda por donde apenas se pasa, subterráneos que aún huelen a Edad Media, descuidados cobertizos encogidos, donde me sentía como en el cuello de una botella.

En ciertos puntos angostos de la Ciudad Vieja, el visitante se pierde, chocando con la malignidad de altos muros. ¡Ah, los muros de Praga, tema obsesivo de la poesía holaniana! El plexo voluble de las callejuelas medievales, que de pronto se estrechan o se ensanchan, se contraen o sobresalen a trozos, saca de quicio al transeúnte, impidiéndole andar libremente. Es como si la materia de la ciudad medieval se le echara encima, casi adhiriéndose a su

cuerpo con zalamería carcelaria.[77] Me sustraía a la angustia asfixiante de las callejuelas, a la retorcida picardía de los callejones, a esos muros prensiles y torcidos, huyendo hacia las verdes islas, los florecidos parterres, los parques, los miradores y los huertos que rodean Praga por todos lados.

7

Esto no es, señores, una guía Baedeker, aunque muchas vistas de la ciudad del Moldava aparezcan en ella, saltando como los cristalitos de colores de un View Master, de un Guckkasten. No haré de cicerón sabihondo, que caga como un palomo sus palabras mal aprendidas.

Este mi dictamundo praguense es un libro inconexo, disperso, a retazos, escrito en la inseguridad y en los males, con desesperación y con arrepentimientos continuos, con el infinito pesar de no conocerlo todo, de no abarcarlo todo; porque una ciudad, aunque se asuma como escenario de una *flânerie* enamorada, es algo condenadamente complicado y huidizo. Por ello, avanzará tambaleante, como las viejas películas que se proyectaban en el Bio Ponrepo, el primer cine de Praga, en el *šantán* El Lucio Azul: un libro quebrado por tirones y saltos y lagunas y accesos de pesadumbre, como la música del saxo alto de Charlie Parker. Por otra parte, como afirma Holan: «¿Estás sin contradicciones? Estás sin posibilidad».[78]

Algo irreparable se abatió en un agosto ya lejano sobre la capital bohemia, algo que desbarajustó nuestra vida. Y este libro me mira con los ojos lagrimosos de mi vejez, lo arrastro jadeando, con un profundo cansancio. Me cuesta trabajo tratar de reunir los innumerables apuntes, recoger las hojas de muchas épocas felices, que han volado como arrastradas por el viento. La pluma-sargento se esfuerza en alinear a las socarronas palabras-soldados. Entre tanto, Jirka y Zuzanka han tenido un niño, que se llama Adam: ¿quiere ello decir que, después de los reveses, todo vuelve a empezar? Pero ¿cuántos están en la cárcel? ¿Cuántos han muerto de congoja? ¿Cuántos se han dispersado en la oscuridad del exilio? ¿Y cuántos han claudicado con innoble servilismo?

Por ello, ¿cómo podría escribir, con doctrina sosegada y distante, en buen orden, un tratado exhaustivo, sofocando mi inquietud, mi azogamiento con el *rigor mortis* de los métodos y con la lana caprina de los pedantes análisis? Voy, por el contrario, tejiendo un libro a capricho, un conglomerado de maravillas, de anécdotas, de números excéntricos, de breves digresiones y de uniones alocadas: y me sentiría feliz si, frente a tanta chusma de papel que nos rodea, no se viera gobernado por el tedio. Como Jiří Kolář en sus *collages* y en sus «poesías evidentes»,[79] encolaré en estas páginas jirones de cuadros y de daguerrotipos, antiguos aguafuertes, láminas robadas en el fondo de arcones, anuncios, ilustraciones de viejos periódicos, horóscopos, párrafos de libros de alquimia y de viajes impresos en caracteres góticos, historias de espectros sin *annodomini*, hojas de álbumes, llaves de los sueños: los reductos de una cultura desvanecida.

En efecto, la capital bohemia no es, tan solo, un escaparate de piedras preciosas y de relucientes reliquias y ostensorios, que hacen que el sol se avergüence de su muerta luz. Hay otra cara de Praga: su aspecto infecto, enmarañado de *tandlmark* (o *tarmark*), es decir, de mercado de baratijas, de ropa usada y de chatarra, entre las cuales centellean magnificencias de la gemología. El antiguo *tandlmark* de la Ciudad Vieja se extiende como una cizaña por todos los barrios, hasta la extrema, legañosa periferia.

Hacinando objetos obsoletos, hurgando en el limo profundo de la nomenclatura, lograré —tal vez— reflejar los desgarramientos de la capital bohemia, todo lo pulgoso y carcomido que en ella anida, sus achaques, su vocación por los trastos. Porque yo veo a Praga en una doble clave: no solo como una reserva de esplendores y tesoros —nuez moscada en la que a menudo han hincado el diente, a través de los siglos, jabalíes forasteros—, sino también como una pila de antiguallas chamuscadas y magulladas, un escaparate empapado de resignada tristeza, como una numerosa familia de utensilios desconchados, de decrépitos objetos enfermos, de bisutería podrida. Y, desgraciadamente, «todo objeto tiene su propia sombra nocturna, todo objeto contiene veneno. Dedalera, cicuta y acónito azul danzan por la noche sobre las patas doradas del gallo en la oscuridad herbosa».[80]

8

Como hacía el médico de corte Taddäus Flugbeil —llamado Pingüino por sus cortas alas— en la novela de Meyrink *La noche de Walpurga* (1917), escudriñaba yo Praga desde lo alto de Hradčany con un telescopio, que aumentaba enormemente las hormigueantes figuras, casi aplastándolas contra mis ojos. Allí abajo, como en una linterna mágica, desvariaba la vida. Observaba el bulevar, el paseo, el Bummel en el centro de la ciudad: los alemanes del Graben (Na Příkopě), los checos en la calle Ferdinandova.[81] Elegantes señoras de cardados cabellos adornados con lazos y plumas y otros perifollos, de trajes largos bajo los que se intuían las rigideces de un corsé de ballenas, y con cola como en los cuadros de la Secese; galanes con *chapeau melon* y mostachos retorcidos como rabos de escorpión; juerguistas, alocados, barrigones llenos de cerveza, oficialillos pechisacados, estudiantes alemanes con gorras de varios colores, estudiantes checos con *poděbradka*, una gorra redonda ribeteada de astracán gris. Veía en el Graben, en el extremo de la acera, a Gustav Meyrink, exbanquero y piragüista de la sociedad deportiva Regatta, esbelto, ceñido, algo cojo, imán de cotilleos: decían que era hijo ilegítimo de un príncipe de la casa de los Wittelsbach, que se había servido del espiritismo para engañar a los clientes de su banco y que se había curado de una oscura enfermedad con una receta hallada en un libro de Paracelso.[82]

Principios del siglo XX. Últimos años de la monarquía. Reina Su Majestad Apostólica Imperial y Real Francisco José. Aunque objeto de mofa y de desprecio por obra y gracia del rencor bohemio, su efigie de viejo de blanca barba partida en dos está por encima de las vicisitudes de la ciudad moldaviana, porque, como hizo notar Werfel, «todo el atardecer del imperio de los Habsburgos está ocupado por la figura de este hombre».[83]

El sortilegio de Praga estribaba en gran parte en su índole de ciudad de tres pueblos (*Dreivölkerstadt*): el checo, el alemán y el judío. La mezcla y el roce de tres culturas confería a la capital bohemia un carácter particular, una extraordinaria abundancia de recursos e impulsos. En los albores del siglo, residían en ella 414.899 checos (el 92,3 %) y 33.776 alemanes (el 7,5 %), 25.000 de los cuales eran de estirpe judía.[84] La minoría de lengua alemana poseía dos teatros suntuosos, una amplia sala de conciertos, la

Universidad y el Politécnico, cinco gimnasios, cuatro *Oberrealschulen*, dos periódicos y una buena ristra de círculos e instituciones.[85]

Ninguno de nosotros es tan ingenuo como para imaginar aquella convivencia como un idilio, aunque muchos acontecimientos ocurridos después inducen a muchos a imaginar semejante consorcio de pueblos como una Arabia feliz, como una *Traumwelt*. Interdicciones recíprocas, piques, rencores y malevolencias perturbaban el precario equilibrio. Kisch afirma que ningún alemán soñó jamás con poner un pie en el club de la burguesía checa, y que nunca se vio a ningún checo en el casino de los alemanes. Las dos nacionalidades disponían de parques, salas de juego, piscinas, jardines botánicos, clínicas, laboratorios y cámaras mortuorias, cada una por su cuenta. Y, a menudo, incluso los cafés y restaurantes se distinguían según la lengua hablada por los clientes. No existía conexión ni intercambio entre el ateneo de los alemanes y el de los checos. Si el Národní Divadlo (Teatro Nacional), inaugurado en 1881, recibía a la Comédie Française o al Teatro de Arte de Moscú o a un ilustre cantante, los críticos alemanes no lo mencionaban, y tampoco se hacían eco los críticos checos de que, por ejemplo, en el Deutsches Landestheater (de 1885) o en el Neues Deutsches Theater (de 1888) se exhibiera el Burgtheater de Viena o Enrico Caruso o Adolf von Sonnenthal.[86]

Deben añadirse a todo esto los frecuentes conflictos, el venenoso alarde de chauvinismo, las explosiones de intolerancia entre los estudiantes checos y los *Burschen* alemanes, la arrogancia del grupo germánico, que veía a los checos como advenedizos y gentuza aún por civilizar,[87] y el hastío de los proletarios checos hacia los alemanes (y los judíos), que concentraban en sus manos la mayor parte del capital. «¡La Praga alemana! —ha escrito Kisch—. Eran casi exclusivamente ricos burgueses, propietarios de minas de lignito, consejeros de administración de las empresas mineras y de la fábrica de armas Škoda, mercaderes de lúpulo, que iban y venían de Žatec a Norteamérica, fabricantes de azúcar, de telas y de papel, así como directores de banco; en su círculo se movían profesores, altos oficiales y empleados del Estado».[88]

Pero, pese a las disensiones y a la defensa a ultranza de las posiciones de unos y otros frente a las contrarias, los distintos componentes se compenetraban. La lengua checa soportaba un

hormigueo de locuciones alemanas y, por otra parte, a pesar de las muecas desaprobatorias de los charlatanes puristas, resultará siempre válida la frase del poeta František Gellner: «A menudo, un buen germanismo es ya más checo que una frase checa antigua».[89] A su vez, en el *Prager Deutsch*, «papierenes Buchdeutsch»,[90] abundaban los bohemismos. Existían, también, un *Kleinseitner Deutsch* (alemán de la Kleinseite, es decir, de Malá Strana), sobre el que Kisch hilvanó divertidísimas pá yidis ginas,[91] y un torpísimo y macarrónico checoalemán de *pavlač* y de cocina, y una variante praguense del yidis, el *Mauscheldeutsch*.[92] Esta Babel lingüística, esta contigüidad de elementos discordantes en el imperio de los Habsburgos, inmenso caldero étnico, agudizaba los ingenios y servía como prodigioso incentivo a la fantasía y a la creación. La exposición de Munch,[93] las giras de los actores del Teatro del Arte —los Moskevští, como los llamó la actriz Hana Kvapilová—[94] y de Max Reinhardt con *El sueño de una noche de verano*,[95] así como las temporadas de ópera italiana en el Deutsches Landestheater, dirigido por el *Theaterzauberer* Angelo Neumann, definidas por Kisch como «místicas Gestalt»,[96] y muchos otros acontecimientos similares, enriquecieron el paisaje interior de la ciudad moldaviana, lo que favoreció el admirable auge de poetas, artistas y pensadores praguenses en el ocaso de la monarquía.

A despecho de su lujosísima vida social, la minoría alemana, unión de acomodados desprovista de un territorio lingüístico propio y sin proletariado, era una isla en el mar eslavo. Pero, en este poco firme muestrario de estirpes, aún más aislada resultó la situación del grupo hebreo. En el siglo pasado, mientras el pueblo checo vivía su resurgimiento y Praga se «reeslavizaba» con la afluencia de gente del campo, los judíos bohemios y moravos, al salir del gueto, optaban en gran parte por la lengua y la cultura alemanas. El judío germanizado de la ciudad del Moldava vivía como en el vacío.[97] Tan ajeno a los alemanes como a los checos, los cuales, en su irrumpiente nacionalismo, no hacían gran diferencia entre él y el alemán. Se añadía, además, que el judío solía ser fiel a la casa imperial: además del afán por llevar el cuello blanco, había en él la ambición de ascender al Kommerzienrat, al Kaiserlicher Rat: y los Habsburgos le protegían.[98] Por esta razón, a los checos les parecía un heraldo de la monarquía a la que combatían. No solo el rico industrial, sino cualquier empleado de banca, cualquier viajante,

cualquier *Samsa*, cualquier tendero o mercader de raza judía acababa por aparecer como un *pán*, un señor, un molesto intruso.

Sobre la condición intrincada y sin remedio del hebreo en la ciudad moldaviana, nos ilumina un caso acaecido a Franz Kafka en una pensión de Merano. «Después de las primeras palabras, se supo que procedía de Praga; ambos —el general, sentado frente a mí, y el coronel— conocen Praga. ¿Checo? No. ¡Ve a explicarles ahora a estos ojos militares fieles y alemanes quién soy realmente! Alguien dice: "bohemio-alemán": otro: *Kleinseite*. Después dejamos de hablar y comemos, pero el general, con su oído agudo, filológicamente adiestrado en el ejército austríaco, no queda satisfecho, y, tras el desayuno, empieza a dudar de mi timbre alemán, y tal vez dude más el ojo que el oído. Puedo tratar de explicarlo con el hecho de que soy judío».[99]

De aquí esa sensación de inseguridad, de alteridad, de indefinible culpa que impregna la literatura hebraicoalemana de Praga. La autoridades del Castillo eluden las peticiones de un agrimensor, que en vano anhela ser admitido en su vecindario como un ciudadano de pleno derecho. Y es curioso que la queja de aislamiento, la incapacidad de adaptación y el desarraigo atormenten incluso a bastantes escritores judíos de lengua checa, como el novelista y poeta Richard Weiner (1884-1937), que, nacido en Písek y residente casi toda su vida en París, escapó del mal humor de Praga y del roce con las estirpes de los Habsburgos. En algunas de sus páginas, como, por ejemplo, el relato *Prázdná židle* (La silla vacía, 1919), rumia una obsesión kafkoide por una culpa de la que es inocente; una culpa que él agranda monstruosamente, inalcanzable, horrenda, sin asidero posible: «Náufrago en la Culpa, me ahogo en ella, chapoteo en el pecado, y no lo conozco y jamás podré conocerlo».[100]

Los judíos alemanes de Praga estuvieron siempre próximos o deseosos de aproximarse a los eslavos. Muchos de ellos sabían expresarse en checo, aunque imperfectamente. Son significativas estas palabras de Max Brod en una carta a Janáček: «Píšu německy, poněvadž v Češtině dělávám mnoho chyb» (Escribo en alemán, porque en checo cometo muchos errores).[101] Willy Haas rememora: «La más alta burocracia hablaba un grotesco y estéril imperial-regio checoalemán absolutamente desnaturalizado. Los nobles, en sus misteriosos e inmensos palacios de Malá Strana, hablaban francés, no perteneciendo a nación alguna, de no ser, tal vez, a ese Sacro

Romano Imperio que había desaparecido casi un siglo antes. Mi ama de cría, mi niñera, la cocinera y la doncella hablaban en checo, y yo hablaba en checo con ellas».[102]

De las nodrizas y de las niñeras llegadas del campo, los muchachos de las pudientes familias hebraicas de Praga no solo aprendían el idioma checo, sino también los cuentos, las canciones e incluso los hábitos devocionales católicos de la estirpe eslava.[103] Franz Werfel ensalzó en varias poesías y en una novela[104] a su niñera Barbora, como encarnación de la pureza y refugio frente a la perfidia del mundo. Bajo los ojos vigilantes de la nana checa, el niño, vestido de marinero, jugaba entre los árboles del Stadtpark (los jardines Vrchlický frente a la estación central), cuyas copas frondosas se extendían hacia las ventanas de la casa paterna. Desde la lejanía de los años, «die treue Alte», la vieja fiel,[105] se convirtió para Werfel en la imagen de la perdida seguridad (Geborgenheit) de la infancia, el símbolo de una edad fabulosa.

Los literatos y artistas hebreos alemanes (y no solo los hebreos) idolatraban, como afirma Paul Leppin (que no era judío), «die wiegende und schwärmerische Anmut der slawischen Frauen» (la balanceante y fantástica gracia de las mujeres eslavas).[106] Con muchachas del pueblo checo entablaron sus primeras aventuras amorosas. Entre los visitantes de la Exposición Jubilar (*Jubilejní výstava*), Egon Erwin Kisch conoció, en 1908, a una quinceañera de familia proletaria, operaria en una fábrica de perfumes. La muchacha, que pronto se afirmaría como bailarina con el nombre de Emča Revoluce, acompañó al «reportero furioso» (*der rasende Reporter*) en sus vagabundeos por los bajos fondos, los locales nocturnos y las hosterías de mala reputación.[107] Hugo Haas recuerda cómo aprendieron las canciones folklóricas eslavas de sus amigas checas.[108] Toda la literatura alemana está penetrada por esta simbiosis erótica.[109] Nos parece representativo el título *Ein tschechisches Dienstmädchen* (Una criada checa, 1909) de una novela de Max Brod. Pero el más fehaciente testimonio de esas relaciones fue, tal vez, el ofrecido por Kafka: pensemos en las amantes de los K. en *El proceso* y en *El castillo*, camareras como Frida o enfermeras como Leni, todas ellas cómplices de los ayudantes, de los guardianes, de los leguleyos, pero a un tiempo mediadoras entre los héroes y las impenetrables autoridades despóticas: falsas abogadas, ilusorias fuentes de intercesión, bastante hechiceras.[110]

A despecho de prejuicios y de conclusiones apresuradas, fortísimos lazos unieron a la cultura checa con la de los judíos de lengua germana. En el grupo Osma (Los Ocho), que expuso en la primavera de 1907, se habían dado cita, indistintamente, pintores checos, judiochecos y judioalemanes: Emil Filla, Friedrich Feigl, Max Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubista, Willi Nowak, Emil Artur Pittermann Longen (después dramaturgo y actor de cabaré) y Antonín Procházka.[111] Fue el pintor judío bohemio Georg Kars (Karpeles) quien introdujo a Kubista entre los *fauves*[112] en París. Los escritores hebraicoalemanes de Praga con libertad de pensamiento se hicieron ardientes propagadores de las letras checas en el área germánica, traduciendo los himnos de Otokar Březina, las líricas de Fráňa Šrámek, los cantos silesianos (*Slezské písně*) de Petr Bezruč. Mucho se prodigaron en este valiosísimo trabajo de injertos y permutas Rudolf Fuchs y Otto Pick, y más tarde Pavel Eisner.[113]

Pero la mayor contribución a la divulgación de los valores checos fue aportada por el obstinadísimo y generoso Max Brod. Disertó sobre música checa en varios ensayos,[114] tradujo los libretos de algunas óperas de Josef Bohuslav Foerster, de Jaroslav Křička, de Jaromír Weinberger y de Vítězslav Novák, y casi todos los de Leoš Janáček, abriendo las puertas del mundo al arte de este compositor moravo, al que dedicó, además, una monografía, que apareció primero en checo (1924) y después en alemán (1925).[115] Toda su vida se atormentó con el remordimiento de no haber dado a conocer también al músico Ladislav Vycpálek.[116] Intuyó inmediatamente los méritos del *Švejk* de Hašek: elogió la picaresca novela en los periódicos alemanes y, junto a Hans Reimann, cuidó una adaptación dramática de la misma que, con muchos retoques, fue presentada en Berlín, en 1928, por Erwin Piscator.[117] La amistad y la correspondencia entre Brod y Janáček (1916-1928) asumen un peculiar significado, si se tiene en cuenta el vehemente eslavismo, las raíces litúrgicas, la ascendencia cirilometodiana y el fuerte apego a Rusia del músico de Hukvaldy.[118]

Se podría discurrir mucho sobre los escritores judíos bilingües, como Pavel Eisner, autor, entre otras cosas, de un fervoroso y casi ebrio tratado, *Chrám y tvrz* (Templo y fortaleza, 1946), sobre la belleza de la lengua checa, o Camill Hoffmann, que fue después diplomático de la república checoslovaca. Y de las influencias mutuas de las dos literaturas: por ejemplo, del encanto que ejerció

la colección de Březina *Tajemné dálky* (Lejanías arcanas, 1895) sobre el Werfel de *Der Weltfreund* (El amigo del mundo, 1911), obra que, a su vez, parece precursora de *Host do domu* (El huésped en casa, 1921),[119] de Jiří Wolker. Quien lea en Wolker: «Amo los objetos, compañeros taciturnos, / porque todos tratan con ellos / como si no estuvieran vivos»[120] no podrá no recordar un análogo párrafo de Werfel: «Tranquilos objetos / que en una hora plena/ he acariciado como a fieras mansas».[121] Feliz muestra de esta irrepetible síntesis fue Egon Erwin Kisch, que se introdujo en el «desmelenamiento» checo de las tabernas y colaboró con la Revoluční Scéna de Longen, creando para ella, por ejemplo, el drama *Galgentoni* (*Tonka Šibenice*), en el que triunfó Xena Longenová, y, con Jaroslav Hašek, la comedia *Z Prahy do Bratislavy za 365 dní* (De Praga a Bratislava en 365 días), descripción de un disparatado viaje suyo en el remolcador Lanna 8 por el Moldava, el Elba, el mar del Norte, el Rin, el Main y el Danubio.[122] Pero, tal vez, la fertilidad y la caprichosidad del encuentro entre las culturas checoeslava y judía fueron planteadas, mejor que por nadie más, por los hermanos hebreos Langer: František —médico, legionario en Rusia, general del Ejército checoslovaco, narrador y autor dramático del grupo de los Čapek, cuya cavilosa obra teatral *Periférie* (1925) fue llevada a escena también por Reinhardt—[123] y Jiří, amigo de Kafka: Jiří Langer, estudioso de cábalas y de psicoanálisis, poeta en hebreo, que, poseído por la idea «chasídica», viajó desde Praga hasta la pantanosa y retrógrada Galicia oriental, a la corte de rabinos extravagantes y festivos, y escribió en checo una novelita chagaliana de anécdotas sobre los *chassidim*: *Devět bran* (Las nueve puertas, 1937).[124] Jiří Langer, que recorría las calles asombradas de Praga envuelto en un negro cafetán, con *péjess* y sombrero negro y redondo.

Pero todas estas referencias no atenuaron el *Inseldasein*, la incapacidad de adaptación de los judíos alemanes de Praga. El peregrinar de Jiří Langer por los poblados medievales de los zadíkim debe, quizá, considerarse como un intento de huida de la ciudad moldaviana, a la zaga de los intentos fallidos de Kafka. La adhesión de Brod al sionismo —del que Praga fue uno de los primeros centros a principios de siglo—,[125] el empeño de Werfel por contraponer Verdi al Wagner aupado por la minoría germánica,[126] el vagabundeo de Kisch por el mundo, el entusiasmo de Kafka por los

faranduleros yidis de la compañía de Jizchak Löwy: todo parece dar testimonio del deseo que les torturó, el de sustraerse a las «garras» de Praga, cambiando de horizonte. Pero fuga física no equivale a liberación: aunque alejados de la ciudad del Moldava, ellos probaron siempre, hasta el final, una inmutable sensación de ajenidad, un insular desarraigo. Y, sin embargo, fue precisamente este paradójico enredo de contrastes y de ensambladuras, esta vida que prendía en el vacío de una ciudad de frontera, la que dio vida al nutrido grupo de grandes escritores germanopraguenses de los últimos años de la monarquía.[127]

9

En 1911 se publicó *Der Weltfreund*, una colección de versos en los que Werfel expresa, en tonos incluso excesivamente empalagosos e indulgentes, su deseo de fundirse con los desamparados y los humildes, el anhelo de buenas acciones que ayuden a vencer el mordisco de la soledad, la fe en la innata clemencia de los hombres.[128] Esa colección, que inaugura una línea de franciscana templanza, que en las letras checas llegará hasta Orten, se asemeja, según Haas, «a un paseo con un alegre muchacho o al campanillear de un trineo en una serena ciudad cubierta de nieve hacia 1911».[129] Es decir, poco antes de que el granizo de un inmenso conflicto asolara los artificiosos dominios de una ilusoria inocencia.

Evocando aquel año, aquella época encantada de principios de siglo, tan propicia para el *Dichterkreis* de Praga como lo sería el 20 para los poetistas —poetas en lengua checa—, Otto Pick exclamó: «Horas de aquel invierno: el recuerdo hace que reluzcan con un brillo plateado los afligidos sueños crepusculares de los que envejecen. ¡Veladas, noches de aquel feliz invierno! ¡Qué unidos estábamos, qué compenetrados! Nos sentábamos en un café, recorríamos embravecidos la ciudad nocturna, subíamos al arrogante Hradschin, íbamos por el río y, armando jarana en una sala con muchachas livianas, ni siquiera notábamos el amanecer a través de las rendijas de la ventana».[130] Haas recuerda los interminables debates que les enfervorizaban en sus lugares de encuentro y durante las caminatas al mirador y por las callejuelas y

los parques de Malá Strana.[131]

Distintos cafés sirvieron de *Treffpunkte* a los poetas alemanes de Praga: el Café Zentral, el Café Arco, el Café Louvre, el Café Edison, el Café Geisinger, el Café Continental.[132] En este último, en un local revestido de cuero prensado a rayas rojas y doradas sobre fondo negro, pontificaba Gustav Meyrink,[133] del mismo modo que el checo Jakub Arbes —también autor de novelas de terror— lo hacía en la hostería U Zlatého Litru (El litro de oro).[134] Conversando sobre temas de ocultismo, en una reunión de acólitos, Meyrink jugaba al ajedrez y, entre tanto, «bebía, a través de una desmirriada pajita, innumerables vasos de ponche sueco».[135]

«¡Noches de aquel feliz invierno! Aún hoy, cada madrugada, a las cinco, Franz Kafka vuelve a la calle Celetná (Zeltnergasse), a su casa, con traje negro y bombín. Vuelve de la taberna Montmartre, donde, siempre tan sediento como los judíos en el desierto, Jaroslav Hašek traga y desvaría. Aún hoy, cada madrugada, a las cinco, también desde el Montmartre vuelve Egon Erwin Kisch a su casa, U Dvou Zlatých Medvědů («Zu den zwei goldenen Bären»), en la esquina entre la calle Melantrichova y la calle Kožná, cuya cantina —decían— era la embocadura de criptas extendidas bajo la entera ciudad e incluso bajo el cauce del río.[136] Karel Konád escribió: «Cuando este transeúnte nocturno volvía a su residencia en “A los dos osos de oro”, las farolas tenían ya una diáfana cascada de luz. Se obtendría una divertida cifra de miles y miles, si se intentara sumar los fósforos que Kisch tuvo que frotar para adentrarse en el negro cráter del pasillo de entrada y después por la escalera hasta el primer piso, a través del color ahumado de la oscuridad».[137]

El Montmartre fue inaugurado el 16 de agosto de 1911 por el actor y *chansonnier* Josef Waltner en la decrépita casa U Tří Divých Mužů («Zu den drei wilden Männern»), en la calle Řetězová, así llamada porque allí habían actuado, tiempo atrás, tres falsos caníbales de Vodňany con aros en las orejas, mostacho tatuado y plumas de gallo en la cabeza.[138] Consistía en dos amplias salas, una pintada por František Kysela y la otra —con pista de baile, piano sobre una tarima y pequeños reservados— decorada con caricaturas de V. H. Brunner, que parodiaban el estilo cubista. En esta *Künstlerkneipe*, similar a la Brodjáčaja Sobàka (El Perro Callejero) de San Petersburgo[139] y al Zielony Balonik (El Globo Verde) de Cracovia,[140] se reunían los poetas checos del grupo anarquista, los

escritores judíos de lengua alemana, los pintores más cingarescos y los actores del teatro Lucerna, donde en aquellos días Karel Hašler cantaba sus lagrimosas baladas sobre la vieja Praga.

Aquí gorjeaban a ratos los solistas del Naródní Divadlo. No había intérprete de cabaré, desde Julius Poláček o Eduard Bass hasta los del Červená Sedma (El Siete de Corazones) de Jiří Cervený, que no vinieran aquí a susurrar. Aquí, Emil Artur Longen y Xena Longenová entonaban sus canciones callejeras, y Artur Poprovský salmodiaba melodías hebraicas. Aquí, acompañada al piano por Trumm Šlapák (Trumm Punta-Tacón), también llamado *der Dicke* Trumm (Trumm el Obeso), Emča Revoluce bailaba el tango con Hamlet, el jefe de los camareros, o con Kisch, que llevaba una boina sesgada de chulo del barrio Podskalí, un pañuelito de pisaverde al cuello y un cigarro pegado a la comisura de la boca. Hamlet (František Jirák), exactor, cuya cabeza de hidalgo iba cubierta por una enorme madeja de pelo rizado, constituía, junto a Počta del Naródní Dům de Praga-Vinohrady y al legendario Patera del Café Union,[141] una tríade de camareros que siempre se puso de parte de los «desmelenados» y los favoreció con una especie de mecenazgo barato.

Aquí había tomado aposento Hašek. Dormía en un rincón, sobre un sofá de felpa. A menudo regresaba, por la noche, después de haber visitado otras tabernas, ya borracho, charlaba como una verdulera cotilla y, sosteniendo el vaso con las manos temblonas, salpicaba cerveza a su alrededor y montaba escándalos. Si, después, era expulsado por Waltner, se refugiaba en la hostería Na Balkáně —o, lo que es lo mismo, Kopmanka— de la calle Templová, receptáculo también de artistas y escritores alemanes y checos, y se colaba en los números de Artur Poprovský, Julius Poláček y otros comediantes de cabaré, o bien, como un ladronzuelo abochornado o un charlot vagabundo, paseaba arriba y abajo —aun con lluvia— delante del Montmartre, esperando que Hamlet o un cliente o, incluso, un guardia intercedieran por él.[142]

Praga de principios de siglo: ciudad de poetas, estación del «O Mensch-Lyrik».[143] Karl Kraus, que, hostil a la compañía werfeliana, arañó a menudo, con agudeza de motes, a la escuela praguense,[144] escribió esta malvada sentencia: «En Praga, donde están particularmente dotados y donde cualquiera que haya crecido junto a uno que escribe poesías las escribe también, y donde el virtuoso

de niñería Werfel fecunda a todos, de forma que los líricos se multiplican como las ratas almizcladas…».[145] Un verso atribuido a Karl Kraus se burla así de las tertulias praguenses: «Es werfelt und brodelt, es kafkat und kischt».[146] ¡Pero cuántos otros nombres ilustraron este *Dichterkreis*!

Citemos algunos a bulto, aunque una simple enumeración no es sino un estéril armario de fonemas fantoches: Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink, Hugo Salus, Emil Faktor, Johannes Urzidil, Rudolf Fuchs, Oskar Wiener, Leo Perutz, Paul Kornfeld, Leo Heller, Paul Paquita, Viktor Hadwiger, Oskar Baum, Karl Brand, Otto Pick, Ludwig Winder, Ernst Weiss, Willy Haas, Franz Janowitz.[147] Detenernos en todos y cada uno requeriría un tratado larguísimo. Hay, especialmente, dos autores que capturan mi fantasía, dos «diletantes del milagro»: Paul Adler (1878-1946), con sus alucinantes, entrecortados y disnoicos relatos —remolinos de locura — *Elohim* (1914), *Nämlich* (En efecto, 1915), próximo al *Bebuquin* (1912) de Carl Einstein, y *Die Zauberflöte* (La flauta mágica, 1916),[148] y Paul Leppin (1878-1945), «der ungekrönte König der Prager Bohème» (el rey no coronado del desmelenamiento bohemio), con sus colecciones de versos *Die Türen des Lebens* (Las puertas de la vida, 1901) y *Glocken, die im Dunkeln rufen* (Campanas que claman en la oscuridad, 1903) y con sus novelas *Daniel Jesus* (1905) y *Severins Gang in die Finsternis* (Severin se va hacia las tinieblas, 1914). Desconsolado cantor de una Praga decadente y agonizante, «de los callejones de mala fama, de las noches pasadas de juerga en juerga, de los vagabundos y de la inútil fe ante las pomposas imágenes barrocas de santos»,[149] Leppin fue mimado por Else Lasker-Schüler en dos suaves poesías: *Dem König von Böhmen* y *Dem Daniel Jesus Paul*.[150] Desde luego, la lánguida cantinela de Leppin, su escritura enfermiza, estremecida e impregnada de un *Zwielicht* nórdico, que a ratos se inflama con un repentino arrebato de satanismo, hoy sabe a añejo. Sin embargo, su impulso de amor por la ciudad moldaviana, por esta encrucijada de espectros, no es menos ardiente que el del Nezval de *Praha s prsty děště* (Praga de los dedos de lluvia) o del Seifert de *Světlem oděná* (Vestida de luz).

Se incrementaba, con la aportación de estas figuras, la abundancia de lo pintoresco en Praga. Paul Leppin, alto y esbelto, con el rostro cerúleo de un actor de kabuki, ancho sombrero al estilo calabrés, traje oscuro ceñido en la cintura, camina por el

Graben (yo miraba desde arriba con el telescopio de Flugbeil) y, como los otros poetas que le rodean, todos con el mismo uniforme de Biedermeier, lleva una rosa roja de largo tallo: «Todas esas llamitas floreales hacían pensar en las velas de una procesión».[151] En las tertulias nocturnas, Franz Werfel modula arias de Verdi: «Las muchachas, entusiastas, exclamaban: "¡Caruso, Caruso!", en cuanto él entraba en su local, y las más instruidas incluso pronunciaban su nombre en francés: "¡Carousseau!". El pianista o la orquesta del salón entonaban inmediatamente *La donna é mobile* o *Quest'e quella*, y Werfel se desgañitaba sin freno».[152] «Él puede cantar como un Caruso —escribió Franz Blei sobre aquel en su "bestiario" lleno de sarcasmo— y lo hace a menudo y con gusto, sobre todo si hay ruido. Si, por ejemplo, suena una guerra como fondo, Werfel canta de modo que, si se imprimiera su canto, fácilmente se podría llenar con él un volumen en octavo de trescientas ocho páginas. Por esta su voz de tenor, que interpreta con exquisitez arias y trinos, Werfel es fuertemente envidiado por las otras bestias, que tratan de contrariarle».[153]

Siempre en el ámbito del pintoresquismo de Praga, destaca el misterioso Nikolaus de una novela de Leppin, es decir, Meyrink, también de la liga de los fantasmas bohemios, en cuya remota casa, cerca del gasómetro, se amontonaba «un gran número de singulares e insólitos objetos, Budas de bronce con las piernas cruzadas, dibujos espiritistas colgados en marcos metálicos, escarabajos y espejos mágicos, un retrato de la Blavatsky y un confesonario auténtico».[154] En las memorias de Brod se recoge cómo Meyrink contaba entre sus amistades con un coleccionista de moscas muertas y un ropavejero que revendía volúmenes raros tan solo con la aprobación de un cuervo alicortado.[155] No digo que Meyrink se convierta, en mi imaginación, en un antepasado del decoroso enterrador señor Kopfrkingl, pero, si pienso en sus extravagancias funerarias, me resulta más fácil entender la meliflua lugubridad de la novela de Ladislav *Fuks Spalovač mrtvol* (El quemacadáveres).[156]

Los poetas alemanes de Praga sacan savia de los mitos, de las leyendas, de la topografía de la ciudad del Moldava. Diríase que muchos de sus escritos son, tan solo, pretextos para representar el *corpus mysticum*, las turbias galas, el funesto humor de esta apariencia de piedra. Lo que les atrae no es la Praga moderna, con sus calles trazadas con regla y sus cúbicas casas-cuartel, sino la vieja

Praga enmohecida, que suscita en sus corazones hornos de incendios, ráfagas de melancolía. Aterrorizados —como los indios por los eclipses de luna— por el barrunte de muerte ladrona, de muerte de horca, de muerte alevosa que allí se extiende, miran a Praga como a un fantasma (*mátoha*), como a una manufactura quimérica. Eligen como fondo las catedrales barrocas, la callejuela de Oro, San Vito, las ratoneras y los pasajes de la Ciudad Vieja, las casuchas del Nuevo Mundo, el cementerio judío, las negras sinagogas, las chozas supervivientes, las torcidas callejuelas, más angostas que brechas, y las tabernas de la Judenstadt, los edificios malignos y la vida opaca de Malá Strana.

Hacen de Praga una metrópolis oculta, irreal, envuelta en la débil veladura destilante de las Gaslaternen, una ciudad exhausta llegada a la decrepitud, un nudo de desvergonzadas hosterías, de leprosos rincones nictálopes, de *nličky* del diablo, de *pavlače* charlatanas, de patios oscuros, de almacenes de trastos, de tenderetes de *tandlmark*. Ciudad en la que todas las imágenes tienden a deformarse espasmódicamente, a asumir caras grotescas y espectrales. Ciudad atormentada por una somnolencia (*Verschlafenheit*) de ciudad de provincia, en cuyo torpor se esconde, al acecho, algo vigilante y amenazador. Como si, por una paradoja, en el ánimo de los escritores alemanes y, especialmente, de los judíos, se hubiese transfundido la melancolía, la tardanza, la irresolución de los días posteriores al desastre de la Montaña Blanca, cuando la capital sucumbió a manos de despiadados invasores. En pocas palabras, querido lector, la ciudad moldaviana se transforma en un *Mittelpunkt* del expresionismo, y no tanto porque varios de sus poetas se adhirieron a dicho movimiento, sino, sobre todo, porque ella ya contenía en su índole, en el entarimado de su escenario, en sus neblinas, los motivos precipuos de los expresionistas.

En las páginas de los escritores praguenses de principios de siglo, se representan a menudo los cuchitriles, los lugares de encuentro nocturnos, las últimas «casas de alegría» del imperio de los Habsburgos, con salones adornados con tapices y espejos y cortinas de terciopelo rojo, con arpistas ciegas y aporreadores de piano, con muchachas de todas las tierras de la monarquía. El más célebre de estos locales, el lujoso Salón Goldschmied en la calle Kamíková (Gemsengäschen), tan solo comparable, quizás, con el lupanar de

Viena en el que, durante *La noche mil dos* de Joseph Roth, trabaja Mizzi Schinagl, fue descrito por Werfel en su sobrecogedor relato *Das Trauerhaus* (La casa de luto). Pero también las hosterías —los locales del *Castillo* kafkiano—, con sus sofocantes cuartos trasteros y con aquella apretura de equívocas criadas, huelen a burdel praguense.

En la descripción de la vida nocturna y de los bajos fondos de la ciudad del Moldava, nadie puede superar a Egon Erwin Kisch, asiduo cliente de todo tipo de *abštajgy*, *pajzly*, *putyky*, *špeluňky*, *zapadáky*, *knajpy*.[157] Klamovka, Omnibus, Gogo, Jedovna (Hostería de los Venenos), Stará Paní (La Vieja Señora), Stará Krčma (La Vieja Taberna), Mimóza (nombre floreal del tiempo del Biedermeier corrompido en Phimose), Brazílie, Apollo, U Tří Hvězdiček (Las Tres Estrellitas), Eldorado, Maxim, Trocadero, U Zeleného Orla (El Águila Verde), U Města Slaného (La Ciudad de Slaný), U Dvou Beránků (A los Dos Corderos), V Tunelu (En el Túnel), Artista, Na Seníku (En el Henil), U Knížete Břetislav (Al Príncipe Břetislav): una larga secuela de chincheros, de cafés, de figones, de tabernas, de lerdos lupanares, de garitos discurre por sus papeles[158] como una película descolorida, junto a dormitorios de beneficencia, refugios de mujeres perdidas, institutos de reeducación, cocinas económicas y cárceles.

Ávido de crónicas de sucesos, curioso ante la delincuencia y proclive a los *krváky* (historias de sangre) y a los *pitavaly* (bocetos criminológicos), Kisch, en sus muchos volúmenes de reportajes praguenses,[159] abarrotados de brutos y de prostitutas, de malandrines y de hampones, de toda clase de reyes de la estafa y reinas del meretricio, renueva una tradición iniciada en el XIX por los «cuadritos de policía» (*obrázky policejní*) de Jan Neruda y por los informes de Karel Kukla sobre las cloacas y los escondrijos de los malhechores y de los pordioseros. Kisch nos desvela, en suma, ese lado palustre y poco grato de Praga, que constituía el contrario del «angelicismo» del Barroco.

«Kisch —ha escrito Konrád— era sensible a la humana vulnerabilidad que se esconde bajo el maquillaje de las fulanas, bajo el reflejo de oropel de aquella falacia. La cara oculta de la injusticia, de la miseria. Los nocturnos del suburbio y de los bajos fondos. El cuchillo de carnicero que cambia el carmín de los labios por sangre que va helándose. Y su comprensión de estas relaciones causales

tenía el valor de un descubrimiento. Auscultaba los corazones desnudos como un médico paciente».[160] Baste pensar en su retrato de Tonka, la bella prostituta del lujoso Salón Koucký en la calle Platnéřská. Ante un tribunal celestial, la «blaue Toni», así llamada por el azul de sus ojos y de su vestido, cuenta sus patéticas peripecias: habiéndose ofrecido para aliviar la última noche de un terrible asesino de tres muchachas condenado a la horca, *pfui* Teufel, le encasquetan el título de Šibenice (Patíbulo), es decir, Galgentoni. Viéndose obligada, para huir de otro Puff, a pasear las aceras, sigue soñando, hasta la muerte y la subida al cielo, con el vestido azul, estilo imperio, de antaño y con el gran gramófono del Salón Koucký.[161]

No sería difícil hallar un lazo de unión entre los héroes de las baladas de harapos de Kisch, de sus pequeños deslices de *La ópera de tres centavos*, y las figuras de los relatos policíacos (*Cuentos de uno y otro bolsillo*, 1929) de Karel Čapek o los «querubines», es decir, los truhanes y ladronzuelos que siguen al giboso maestro de robo Ferdinand Stavinoha, hombrecillo de escasa astucia, en la novela *Bidýlko* (Pensar, 1927) de Emil Vachek; o Franci, camarero y bailarín orgulloso de su propio frac (como Hamlet), desgraciado chulo que mata a golpes a un cliente de su amiga furcia, una furcia mansa como Galgentoni, y se ve después torturado por el remordimiento, en el drama *Periférie* (1925) de František Langer. De la oficina de objetos perdidos al monte de piedad, de las subastas a las tómbolas y al *tandlmark* de Navidad: no había chispa de vida en Praga que no encendiera la charla del «reportero furioso». Y él mismo, como un actor stanislavskiano, entraba en simbiosis con los tipos que estudiaba, llegando a vestir su misma ropa: esperaba su turno en los comedores económicos, pasaba la noche en los dormitorios de los pobres, partía el hielo en el río con los parados, fanfarroneaba con las coquetas y salía como extra en el teatro.[162]

Al igual que los poetas del simbolismo ruso, a principios de siglo, los escritores alemanes de la capital bohemia advertían el doloroso presagio de una inminente ruina. Esta sismografía praguense correspondía, se entiende, al común presentimiento de la caída del imperio de los Habsburgos, que atormentó a bastantes ingenios clarividentes de Centroeuropa. Aludiendo a los últimos años del reinado de Francisco José, Werfel recuerda que la estación, la entonación política, la característica humana de esta época fueron

invierno, hielo, crepúsculo y proximidad de muerte.[163] Pero la lívida funebridad, la malevolencia de Praga (en antítesis con el *gaudeamus*, con el operetismo de Viena) dilataban la perspectiva de la destrucción. Trampa de *Hassliebe*, corazón de un pueblo que no comparte su anhelo de hermanamiento, Praga se convierte, para los escritores alemanes, en signáculo de agonía y de ocaso. Desde los patios, desde las galerías, desde los corredores les asalta un barboteo judicial, la voz cavernosa de un ortel, de una condena.[164]

La atmósfera febril de aquellos años, la angustia de las premoniciones son expresadas por muchos de ellos con una escritura adornada, adjetival, barroca, llena de rubores de tisis y temblores de escalofrío. En las prosas convulsionadas de un Meyrink, de un Leppin o de un Perutz, una pútrida Praga tuerce los ojos y hace muecas, central de mistagogos, depósito de truculentos brujos, de espantajos, de monstruos de arcilla rabínica, de *m'schugóim*, de destornillados, de torvas larvas orientales, como, en la misma época, la Petroburgo de Belyj. Ciudad perfilada con el morado banal de la tinta de Meyrink-Nikolaus,[165] que esgrime la degradación de aquellas calles mefíticas, de aquellas casas carcomidas, con la complacencia de un pésimo esteta, enjoyando como de fiesta la aflicción de la catástrofe, el deterioro de la vieja Praga. Pero, entretanto, aflorando de este marasmo apocalíptico, la Praga checa renace de las cenizas del imperio y, sostenida por las sabias manos del filósofo Masaryk, avanzan, por decirlo con el nombre de una marcha de Josef Suk, «hacia una nueva vida», que se verá truncada, a su vez, por nuevos ahogamientos.

Los alemanes decadentes, por tanto, saborearon la ciudad del Moldava como una maldición, agarrándose a todo lo doble, lo trasoñado, lo *unheimlich*, lo mórbido que anida en su sustancia. De esta literatura austropraguense de la edad del declive de la monarquía (y de sus prolongaciones), permanecen en la memoria un tufo de pestilencia, una semiluz de *Dämmerung* que oprime el corazón, un tambaleo de luces de altar que van apagándose, una ola de música doliente, un guiño histriónico, la sangrante lesión de un adiós casi juguetón, y una dulzura almibarada y empalagosa. Else Lasker-Schüler escribió de Werfel: «en su boca / está pintado un ruiseñor».[166]

10

En un cuento titulado *Kafkárna* (Kafkería), Bohumil Hrabal se imagina a sí mismo vagabundeando una noche por la ciudad moldaviana y deteniéndose para charlar con una diablesa desdentada que, a la luz de una lámpara de acetileno, da vueltas sobre el fuego a unas salchichas:

> Le digo a la vieja:
>
> —Señora, ¿ha conocido a Franz Kafka?
>
> —¡Jesús! —dijo—. Yo soy Kafková Františka. Y mi padre era carnicero equino y se llamaba František Kafka.

El propio Hrabal se mete en la piel del autor de *La metamorfosis*. En la plaza de la Ciudad Vieja, aludiendo a las restricciones estalinianas, le grita a un guardia: «Sin una hendidura en el cerebro no se puede vivir. No puede espulgarse a un hombre de la libertad». Y aquel, con aire severo, responde: «No grite así, ¿por qué grita así, señor Kafka? Deberá pagar el impuesto sobre el ruido».[167]

No solo en nuestra conciencia, sino también en la realidad, Praga y Kafka son uña y carne. En América, a la primera cocinera, vienesa de origen (y, por tanto, «paisana»), Rossmann le revela con nostalgia haber nacido en la ciudad moldaviana.[168] La red de arañazos y rendijas que hieren los muros de Praga corresponden a las punzadas de las que tanto se puede leer en los diarios kafkianos.[169] No me quedaré sin insistir en las analogías que hermanan al autor de las peripecias de Švejk con el inventor de K. Si Kafka, como afirma Adorno, «busca la salvación incorporando la fuerza del adversario»,[170] no es diferente el cometido de Hašek cuando se enfrenta al aparato austro-Habsburgo. Por otra parte, la propia redacción de Švejk recuerda a la de las novelas kafkianas, donde «las etapas de las aventuras narrativas se convierten en las estaciones de un calvario».[171] La efigie de Kafka, su «largo, noble rostro aceitunado de príncipe árabe»,[172] está grabado en sobreimpresión en los perfiles de la capital bohemia. Hablaba poco y en voz baja, vestía trajes oscuros.[173] «La Kafka —informa Franz Blei— es un magnífico ratón azul-luna bastante raro, que no come carne, sino que se alimenta de coles amargas. Su mirada fascina,

porque tiene ojos humanos».[174]

A diferencia de Rilke, cuya vinculación con la capital bohemia es meramente epidérmica —algo así como una coquetería literaria, la afabilidad de un esteta hacia una estirpe infeliz y desheredada—, Kafka absorbió todos los humores y los venenos de Praga, calando en su demonio. Lejos de ensuciarse con el carboncillo de la sartén moldaviana, el joven Rilke, en su colección *Larenopfer* (1895), se limita a la brillante superficie óptica, exhibe la complacencia de un turista refinadísimo, que, sin embargo, se mantiene en sus trece. Las alusiones al folklore, a las torres, a las capillas, a las cúpulas, a figuritas de la calle, a personajes como Hus, Tyl, Zeyer o Vrchlický, así como los propios vocablos checos, son, tan solo, un aderezo.[175] A un enamorado de Praga le molestan ciertos versos de *souvenir*, como «bierfrohe Musikanten spielen ein Lied aus der *Verkauften Braut*» («músicos alegres y llenos de cerveza tocan un motivo de la *Novia vendida*»), o la suficiencia de una poesía como aquella en la que, después de haber cantado el himno checo *Kde domov můj* (Dónde está mi patria), una joven campesina recibe limosna del poeta conmovido y, agradecida, le besa la mano. Daría todas las postales y la exquisitez del Baedeker rilkiano a cambio de una breve lírica de Kafka, en la que Praga, sustancia del alma, se trasluce —sin ser nombrada— por una oscura filigrana:

Hombres que caminan sobre puentes oscuros
delante de santos
con débiles luces.
Nubes que pasan sobre el cielo gris
delante de iglesias
con campanarios oscurecidos.
Uno que se apoya sobre el parapeto cuadrado
y mira el agua vespertina,
las manos sobre viejas piedras.[176]

La actitud del joven Rilke para con el mundo eslavo que le rodea es ambigua a causa de dos influjos contrastantes. Por un lado, le condiciona su madre, Phia, obstinada en su propio orgullo de casta y propensa a un jactancioso chauvinismo anticheco. Por otro, dirige sus sentimientos su primera amada, Valerie David-Rhonfeld, sobrina del poeta checo Julius Zeyer, judío por parte de madre. El cariño

por Valerie y la amistad de Zeyer, que le sirvió de modelo en cuanto a la estética, el gusto por la estilización, la pasión por los viajes y el aristocrático desdén, le acercaron a los checos, a quienes la altanera y esnob Phia le había enseñado a despreciar.[177]

En cuanto a Kafka, como es sabido, su padre Herrmann (o Herman) había nacido en el poblado checo de Osek, al lado de Strakonice (Bohemia meridional), en el seno de la familia de un carnicero judío. Herrmann se trasladó a Praga en 1881, contrayendo allí matrimonio, al año siguiente, con Julie Löwy, procedente también de un ambiente checo, el pueblecito de Poděbrady.[178] Curiosamente, Franz, siendo muchacho, escribiría un drama sobre el rey husita Jiří de Poděbrady. Si bien frecuentaba las escuelas alemanas, aprendió el checo desde niño. Con la cocinera, con las doncellas y con los dependientes del negocio paterno de quincallería en la calle Celetná y después en la plaza de la Ciudad Vieja (Palacio Kinský), así como con los compañeros de oficina, conversaba en checo.

Además, se mantenía siempre al día sobre los asuntos checos.[179] Iba a los mítines de los líderes políticos Kramář, Klofáč, Soukup.[180] Frecuentaba a los poetas y a los escritores anárquicos del Klub Mladých (Club de los jóvenes), es decir, Karel Toman, František Gellner, Fráňa, Šrámek, Stanislav Kostka Neumann, Jaroslav Hašek.[181] Tuvo contactos con Arnošt Procházka y con los literatos de la *Moderní Revue*.[182] Y —detalle increíble, si se piensa que «ningún ciudadano checo visitaba jamás el teatro alemán y viceversa»—[183] frecuentó el Národní Divadlo y el Teatro Pištěk,[184] aunque aquellos espectáculos le inspiraron menos que la pequeña compañía yidis de Jizchak Löwy, que actuó en el Café Savoy en mayo de 1910 y en octubre del año siguiente.[185] Deseoso de evadirse de la dimensión insular, en los diarios suspira por la enorme ventaja de ser «checo cristiano entre checos cristianos»[186] y se divierte a costa de las narices checas.[187]

El luminoso de la tienda de su padre representaba un pájaro negro, una *kavka*, es decir, una corneja, *eine Dohle*. Con un nombre checo de invención propia, él llamaba «Odradek» a un carrete de hilo que sube y baja las escaleras sobre dos varillas, una apariencia enmadejada comparable con los desmemoriados e imperfectos ángeles del último Klee.[188] La relación de Kafka con la lengua checa no es la de un conferenciante de gira, de un viajero, de un

Liliencron con el oído atento a sorprender fonemas incógnitos: el autor de *La metamorfosis* penetra el checo con sutileza filológica. Lamentando no conocer a fondo el idioma eslavo, leía, además de los periódicos checos, la revista purista *Naše Řeč* (Lengua nuestra).[189] Pero es aún más sorprendente que leyera el cuadernillo de los *boy scouts Náš Skautík* (Nuestro *scout*).[190]

Buen testimonio del interés de Kafka por la lengua checa son sus cartas a Milena Jesenská: «Claro que entiendo el checo. He estado a punto de preguntarle un par de veces por qué no escribe en checo. Y no es que usted no domine el alemán. La mayoría de las veces, lo hace de forma asombrosa y, si a veces no ocurre así, dicho idioma se doblega ante usted espontáneamente y se hace más bello que nunca: cosa que un alemán no osa siquiera esperar de su lengua, porque no se atreve a escribir de modo tan personal. Pero quisiera leer un escrito suyo en checo…».[191] En aquellas misivas, los vocablos checos se presentan con la misma frecuencia que las palabras holandesas en los diarios de Beckmann durante su exilio en los Países Bajos.[192] Kafka manifiesta en ellas una especie de complacido bilingüismo: «… no he vivido jamás entre gente alemana, el alemán es mi lengua materna y, por ello, me resulta natural, pero el checo está más en mi corazón…».[193] La amistad, el amor y la correspondencia (1920-1922) entre el escritor hebreo alemán y Milena Jesenská, descendiente de una antigua familia patricia checa —que contaba entre sus antepasados con el doctor Jan Jesenius, ajusticiado en 1621, tras la derrota de la Montaña Blanca—,[194] asumen un significado simbólico para la dimensión de Praga. Lo mismo cabe decir de la antítesis de sus caracteres: la enfermedad, el deseo de la muerte, la timidez, la terrible angustia y las renuncias de Kafka contrastan con la impávida resolución, las ardientes ganas de vivir, el odio por los prejuicios, el espíritu de sacrificio y la gran prodigalidad de esta mujer típicamente checa que, después de una desordenadísima existencia (matrimonios fracasados, adicción a la morfina, miseria, manía de gatas, desengaños políticos, actividad clandestina y persecución por parte de sus propios compañeros), acabaría muriendo en el Lager de Ravensbrück[195] el 17 de mayo de 1944.

Kafka estaba ávido de cultura checa. El 22-9-1917 escribía a Felix Weltsch desde Zürau: «… aquí leo casi exclusivamente libros checos y franceses, y solo autobiografías o correspondencias,

naturalmente impresos precariamente. ¿Podrías prestarme un volumen de cada lengua?».[196] Vuelve al ataque a principios de octubre: «En cuanto a los libros, no me has entendido. A mí me importa, sobre todo, leer obras originales checas y francesas, no traducciones».[197] En los diarios, duda (así, 25 de diciembre de 1911) sobre las literaturas de los pueblos pequeños, tomando como ejemplo la yidis y la checa.[198] En la correspondencia discurre sobre *Jenufa* de Janáček,[199] sobre Vrchlický,[200] sobre el pintor Aleš,[201] sobre Božena Němcová, cuyo epistolario es, para él, «un pozo inagotable de experiencia humana».[202] Kafka admiraba la suavísima «prosa musical» de esta escritora del siglo pasado.[203] Y Max Brod estaba convencido de que un episodio de la novela *Babička* (La abuela, 1855) de Božena Němcová —el de Kristla, la hija del tabernero acosada por un insolente italiano del séquito de la castellana (IX)— hubiera influido en la historia de Amalia y del alto funcionario Sortini en *El castillo* kafkiano (XV).[204] Está claro que la mesnada de ayudantes e intermediarios retratados por Kafka hace pensar en el tropel de mayordomos con librea y de engreídos empleados que se dan cita en el castillo descrito por Božena Němcová. Kafka se entusiasmaba, también, con las esculturas de František Bílek,[205] y hubiera querido que Brod compusiera una monografía sobre su obra desnuda e implorante, hecha de visiones, languideces místicas y espasmos de culpabilidad, para revelarla al mundo, como ya lo había hecho con la música de Janáček.[206] En realidad, se podrían determinar paralelismos entre la obra de Bílek, que estuvo muy próximo a los poetas simbolistas Březina y Zeyer,[207] y la creación de Kafka, «bajo la común bandera de Praga».

Si bien cambiase a menudo de residencia, como la de Hašek, la familia de Kafka no se alejó jamás del centro, de los márgenes del desaparecido gueto.[208] Excepto en los breves períodos en que vivió en la plaza de San Venceslao y en la callejuela de Oro, Franz Kafka, «fundador de la estirpe del siglo XX»,[209] permaneció siempre en el círculo encantado de la Ciudad Vieja. Algunas calles —Maislova (donde nació el 3 de julio de 1883), Celetná, Bílkova, Dlouhá Třída, Dušní, Pařížská (Mikulášská), con vistas al río, y la plaza de la Ciudad Vieja— quedan vinculadas a la efigie del autor de *La metamorfosis*, al igual que Kampa estará siempre unida a la de Holan. No solo sus domicilios, sino también su escuela primaria, el instituto alemán y la Facultad de Derecho se encontraban en el

centro: el instituto, incluso, tenía su sede en aquel Palacio Kinský al que más tarde trasladaría Herrmann Kafka su negocio. A pocos pasos de la Ciudad Vieja, en Na Poříčí, se encontraba su oficina, el Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen (Dělnická úrazová pojišťovna).

El relato *Descripción de una batalla* es el único, dentro de la narrativa kafkiana, que refleja con una explícita exactitud la toponimia de la capital bohemia. Como un trávelin nocturno sobre la nieve helada, al claro de luna, dirige sus focos hacia la calle Ferdinandova, la calle Poštovská, la colina de Petřín (Laurenziberg), el Moldava, el pretil de hierro a orillas del río, los «barrios de la otra orilla», en los que «algunas luces ardían y brillaban como ojos videntes»;[210] Střelecký *ostrov* (la isla de los Tiradores), la torre del Molino con el reloj, el puente Carlos, la calle Karlova, la iglesia del Seminario. Se ha observado que, en la escena del policía que se desliza como un patinador fuera de un lejano café de negras cristaleras, y en la de la mujer gruesa que sale con una lámpara de una botellería de la calle Karlova, donde tocan el piano, Kafka parece acercarse, por el colorido local, a los bocetos de Kisch.[211]

En *El proceso*, la más praguense de todas las novelas checas y alemanas, Praga, sin embargo, no aparece nombrada nunca. Pero el pudor que veta esa citación no impide que aparezca en filigrana, en una luz dorada. La presencia de Praga, estilizada hasta sus trazos esenciales, es aquí mucho más fuerte que en la topografía versificada de Rilke, en los *Larenopfer*, donde Hradčany, San Vito, Loreta, Vyšehrad, Malvanzinky, Smíchov, Zlíchov, el Moldava y la cúpula de San Nicolás aparecen en corro, como en un organillo con ilustraciones multicolores.[212] Lo que hace a la ciudad del Moldava aún más arcana y onírica en *El proceso* es la propia escritura, sobria y precisa, la escritura monódica, vítrea, desnuda de oropeles: la seca y objetiva argumentación talmúdica. Esta defensa práctica de lo trascendental contrasta con el ampuloso e inflamado lenguaje de los neorrománticos y de los expresionistas praguenses, si bien, como ha hecho notar Adorno, participa también del expresionismo y se resiente de la pintura de aquel movimiento.[213]

En *El proceso*, por tanto, la capital bohemia aparece velada y anónima: anónima y sin anamnesis como su protagonista, trama de esquemas de lugares, de lugares-arquetipo. Y, sin embargo, en el abstracto urdido de su trazado, pueden identificarse muchos puntos

reales. Así, podríamos pensar que el banco, en el que trabaja Josef K., nos remite al edificio de los Seguros Generales de la plaza de San Venceslao, donde Kafka estuvo empleado antes de ser admitido como procurador de los tribunales en el Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen, o, mejor aún —si se tiene en cuenta el cuchitril abarrotado de papelajos ya inservibles y tinteros vacíos donde un fustigador zurra a los dos guardianes—, al decadente palacio recorrido por laberintos en penumbra de la Böhmische Union Bank (Česká Banka Union), en Na Příkopě.[214] El barrio en el que se esconde el enorme edificio, donde Josef K. sufre su primer interrogatorio, con sus deformes chabolas, sus ventanas llenas de colchones, sus bodeguchas por debajo del nivel de la calle, pese a citarse su situación periférica, recuerda a la derribada Ciudad Judía. El aún más sucio y gris suburbio, en el que, agazapada encima de unas empinadas escaleras, anida la agobiante casucha de Titorelli, podría ser el proletario de Žižkov, amado por Kafka.

El deseo de salir del círculo encantado del centro hacia la periferia y el sentido de culpa del hijo de familia acomodada ante los marginados le empujaban a menudo hacia aquel barrio salvaje, poco recomendable, entonces, para los «señoritos bien». Pero es posible que, en la representación del sórdido tribunal, Kafka tuviera presentes las oficinas de Praga en general, aquellas oficinas metidas en extrañas *barabizny*, en miserables chozas para ratones, con pasillos oscuros, con viejos papeles amarillentos, con tufo de moho y de polvo. La catedral es San Vito y, en la catedral, la «estatua de plata de un santo» es el sepulcro del Nepomuceno. Josef K. es conducido al suplicio a través de un «puente», que es el puente Carlos, por encima de una islita, que es Kampa. Las «calles cuesta arriba» se corresponden con las de Malá Strana, y el lugar de la ejecución coincide con la mina de Strahov.

Pero la pragueidad de *El proceso* se pone de manifiesto en muchos otros detalles, como, por ejemplo, la alusión a la relación entre el que alquila los cuartos y el inquilino: una relación que mana a menudo de la inventiva kafkiana.[215] El escritor trasladó a su propia novela, al igual que hiciera en *El castillo*, la desidia, el malestar de la ciudad moldaviana, una desidia que concuerda con su esquivez, con sus asombrosas repulsas, con su extenuación. La continua aparición de camas y colchonetas, el olor a cama sin hacer del que habla Adorno,[216] el blando universo de colchones en los que

los personajes, siempre agotados, se hunden es el reflejo no solo de la enfermedad que tiene amenazado el cuerpo de Kafka, sino también de la abulia, de la forzada indolencia de una metrópolis cuyos impulsos son perpetuamente frenados. Por todo ello, no es de extrañar lo que escribió Haas sobre ambas novelas: «… las leí como se lee un panorama bien familiar de la propia juventud y en el que inmediatamente se reconoce cualquier escondido desván, cualquier rincón, cualquier pasillo polvoriento, cualquier lascivia, cualquier lejana alusión aun tan delicada».[217]

En los diarios, al contrario que en *El proceso*, Kafka indica minuciosamente las calles, los cafés, los teatros, las sinagogas, los alrededores. Iba a menudo a pasear al parque Chotek.[218] Sus caminatas por la oscura y miserable periferia, y, sobre todo, por Žižkov, se parecen a las correrías de Blok por los suburbios palustres y neblinosos de San Petersburgo.[219] Pero, además, ¡con cuánta sed de fábula él capta, en la esfera praguense, los momentos pierróticos, los ramalazos de encantamiento, las extravagancias de panóptico que coinciden con la indemnidad de la infancia! Así: «Los viejos juegos en el mercado navideño. Dos loros encima de un palo extraen planetas. Errores: a una niña se le predice un amante. Un tipo pone en venta flores artificiales con versos: *To jest růže udělaná z kůže* (Esta es una rosa hecha de cuero)»,[220] o bien, con referencia al juego de las cuatro esquinas, que en checo reza: «Cajas, cajas, haced un movimiento»: «Se está jugando a *škatule škatule hejbejte se*, yo me arrastro en la sombra de un árbol a otro».[221]

El amor por la ciudad moldaviana se acompaña en Kafka con un bajo continuo de intolerancia y maldición. En una carta (septiembre de 1907) a Hedwig W., él llama «condenada ciudad» a la capital bohemia.[222] El 22 de julio de 1912 le escribe así a Max Brod: «¿Qué vida hago yo en Praga? Mi deseo de gente, que, una vez satisfecho, se convierte en angustia, se entiende solo en las vacaciones».[223] Sueña a menudo con disiparse, con marchar lejos. A Kurt Wolff: «… tomaré esposa y me marcharé de Praga, tal vez a Berlín».[224] Cuando, en octubre de 1907, es contratado en los Seguros Generales, le comunica a Hedwig W.: «Concibo, sin embargo, la esperanza de sentarme un día en las sillas de países muy lejanos, de contemplar, desde las ventanas de mi oficina, campos de caña de azúcar o cementerios musulmanes».[225] Esta ansia de tierras remotas, que se advierte también en el tema de algunos de sus escritos, como

América o *Deseo de ser indio*, enlaza, tal vez, con el modelo de dos tíos suyos por parte de madre, dos Löwy: Alfred, que fue director de los ferrocarriles españoles, y Josef, que administró una compañía colonial en el Congo y equipó caravanas.[226]

Sus anotaciones sobre la ciudad moldaviana tienen a menudo unos tintes arcanos, un sabor opresivo: «Triste, nervioso, físicamente indispuesto, en cama, por miedo a Praga»,[227] o bien: «*Praga*. Las religiones se pierden como los hombres».[228] Janouch hilvana un paralelismo sobrecogedor entre Kafka sentado a la mesa de su despacho, con la cabeza baja y las piernas extendidas, y el cadavérico «lector de Dostoievski», de cabeza recostada sobre el respaldo del sillón, con los brazos caídos, en un lúgubre cuadro de Emil Filla.[229] «Entre los gestos de los cuentos kafkianos —afirma Benjamin—, ninguno es más frecuente que el del hombre que dobla profundamente su cabeza sobre el pecho. Es el cansancio en los señores del tribunal, el ruido ensordecedor en los porteros del hotel, la poca altura del techo en los visitantes de la galería».[230] Hay, en los diarios, asiduas alusiones a un nexo que se alimenta del *humus* de Praga, el que existe entre el condenado inocente y el verdugo que le traspasa.[231] Holan sentencia: «El verdugo prepara el lecho a los poetas. Calla, tierra, ¡tendrás un hueso!».[232]

11

El héroe principal de la dimensión mágica de Praga es el peregrino, el transeúnte, que reaparece constantemente en las letras bohemias con nombres distintos: *poutník* (peregrino), *chodec* (transeúnte), *tulák* (vagabundo), *kráčivec* (caminante), *kolemjdoucí* (errante), *svědek* (testigo). El primer cabeza de esta numerosa familia es el *Poutník*, el Peregrino, de la novela alegórica *Labyrint světa a ráj srdce* (Laberinto del mundo y paraíso del corazón), que Jan Amos Komenský escribió en Brandýs nad Orlicí, en 1623, tras la derrota de la Montaña Blanca.

Las tierras checas y moravas, recorridas por soldadescas y mesnadas de bribones y bandidos, eran entonces campo de atroz batalla, lago de viva sangre, sepultura de huesos infelices, escenario de quemas y de robos. En las memorias de Dačický z Heslova —año

1620— se puede leer: «Después, los imperiales, puesto que no había más resistencia en Bohemia, empezaron a depredar, a saquear, a sustraer aquí y allá por toda la tierra checa, hurgando en todos los rincones y capturando a la pobre gente, lanzándole el lazo al cuello o atormentándola con el fuego, torturándola y masacrándola, para descubrir y encontrar su dinero escondido, de modo que se hacía terrible y digno de compasión el relato de estas cosas. Así, no se oía sino: ¡ay, ay de mí, pobres de nosotros, y dame y tomemos! Ni siquiera a los católicos de religión romana se les concedió perdón ni compasión; ¡danos todos tus bienes y quédate, si quieres, con tu fe! Muchos, huyendo hacia los bosques con sus niños, encontraron allí la muerte».[233]

Komenský, joven sacerdote de los Hermanos Bohemios, tuvo que dejar Fulnek: los bravucones le habían incendiado la biblioteca, y la peste se llevó a su mujer y a dos de sus hijos. Del disgusto por la brutalidad y por el dolor nace su «laberinto». El peregrino de Komenský viaja por el mundo, para conocer estirpes y oficios. Salen a su encuentro dos guías: el Omnisapiente en Todo Lugar (Vsězvěd Všudybud), que le pone al cuello las riendas de la curiosidad y en la boca el mordisco férreo de la Obstinación, y Deslumbramiento (Mámení), extrañamente camuflado y envuelto en niebla, que le hace ponerse los «anteojos» cristalinos de la Duda con las varillas de cuerno de la Costumbre, porque la reina del mundo, Moudrost (Sabiduría) o Marnost (Vanidad), no quiere que los hombres miren sin protección en los ojos. Gafas sorprendentes: «A quienes miraban a través de ellas —afirma el Peregrino— lo lejano se le antojaba cercano y viceversa; lo grande pequeño y lo pequeño grande; lo aburrido bueno y lo bueno aburrido; lo negro blanco y lo blanco negro…».[234] Así ataviado, el Peregrino se erige en una especie de fantoche alegórico, un híbrido, un hombre-caballo, un personaje con el que acompañar a los enmascarados de Arcimboldo. Pero las gafas (este sillín de la nariz, que en el teatro folklórico del Barroco bohemio será signo de realeza) no le sientan bien, de modo que, levantando la mirada, él puede seguir viendo naturalmente, aunque con el rabillo del ojo, oblicuamente. «Aunque me hayáis cerrado la boca y vendado los ojos, le pido a mi Dios que no queráis quitarme la razón ni el pensamiento».[235]

El mundo es una ciudad redonda, cercada por altos muros, a la que se accede por la Puerta de la Vida, un plexo de calles y plazas

asignadas cada una a una clase distinta. Más allá de los muros se abre una vorágine tenebrosa; en el centro hay un *rynk*, un mercado, en el que hormiguean artesanos y mequetrefes: un escenario grande, una Babilonia en la que los hombres van gritando para acreditarse como sabios y llevan cada uno su máscara, para aparecer deformes entre el pueblo que acude en masa. Aquí se afanan en mil asuntos y trabajos sin sentido, se enzarzan sin entenderse, con empujones, volteretas y caídas y, puesto que la estulticia invade su alma, se divierten con rubetas y con fuelles y con campanas y con chucherías. Andan con altos coturnos y sobre zancos, y se disfrazan continuamente. Emprenden algunos trabajos y después los dejan, excavan y apartan, en vano, montones de tierra, inventan nuevos edificios para después arrasarlos, estropean sus propias cosas y las ajenas, se miran complacidos al espejo. En esta flaqueza, todo es luz efímera que pronto se apaga, y todos aquellos tunantes vagan como sombras. La Muerte lanza a bulto, entre las masas del *rynk*, flechas bien aladas y penetrantes. Quien sucumbe es arrojado por los demás al oscuro foso que rodea al mundo, y la gente, volviendo de los funerales, enloquece otra vez.

El Peregrino se topa con una sucesión de números cómicos, que dan testimonio de cómo está el mundo de loco, requeteloco y sin cerebro. Números de un espectáculo payasístico: no es casual que los clowns dadaístas Voskovec y Werich desearan poner en escena el *Laberinto*.[236] Asistimos a los estrambóticos ejercicios, a las fijaciones de artesanos, filósofos, músicos, alquimistas, matemáticos y astrónomos. Los médicos cortan y hurgan en las vísceras. Los historiados observan los tiempos pasados con «perspicilos», tubos retorcidos vueltos hacia atrás. Tampoco faltan escenas de horror a lo «gran guiñol», como los juegos de la soldadesca (reflejados por los saqueos en Bohemia tras la catástrofe de la Montaña Blanca) o el rascarse de los enfermos de morbo gálico.

La corografía de la ciudad de Komenský está hecha de casillas distintas, de «estaciones» demostrativas, similares a las viñetas del *Orbis pictus*: «estaciones» que hablan de cómo cada cosa sea falsa y perecedera y retorcida y de cómo los afanes y rencores del hombre no conduzcan a nada. Alguien encontrará alguna analogía entre el íter de este peregrino barroco y el viaje tortuoso del peregrino Švejk, que, de un hospital a una prisión y de un cuartel a una comisaría, recorre también un «laberinto» atiborrado de pasmados y

simplones y locos, cuya ridiculez es, a menudo, fuente de lamentación. Y poco importa que en Hašek lo picaresco no tenga suplementos de salvación.

El peregrino de Komenský se las ingenia para quedarse fuera del teatro del mundo, para comentar los acontecimientos como un extraño, casi para catalogarlos, como Tommaso Garzoni en la *Piazza universale* o Francesco Fulvio Frugoni en el *Cane di Diogene*. Pero, sin embargo, se atormenta por aquella insania y a veces se ve arrollado, como en el viaje por mar, en el que la furia de violentísimos nudos de viento sube las olas a las estrellas y hunde la balsa en la que está embarcado. No encuentra consuelo, ni alegría, ni nada a lo que poder agarrarse en este miserable mundo. En vano Deslumbramiento le invita a hacer locuras. Después de muchas promesas, piruetas y aventuras, él se pregunta: «¿Qué tengo? Nada. ¿Qué sé? Nada. ¿Dónde estoy? No lo sé ni yo mismo».[237]

Incluso la reina Sabiduría, alias Vanidad, que derrocha lujo por sus poros, resulta un desengaño. Cuando Salomón, acompañado por un tren de sabios, se acerca a su trono y le quita el velo del rostro, ese velo que parecía brillante y precioso se revela como una tela de araña, y la propia reina muestra una cara pálida, hinchada, con pegotes desconchados de maquillaje rojo en varios puntos de las mejillas, la respiración pesada y fétida, las manos roñosas y el cuerpo deforme, como una bruja mala de cuento, como un fantasma de los relatos de Meyrink. Pero no sirve para nada: Salomón acaba por ceder a la tentación, engatusado por Afabilidad, Untuosidad y Voluptuosidad, consejeras de la reina, quien, además, manda a Potencia con un ejército para que aplaste, en batalla, a la compañía de los sabios.

En lugar de continuar con la prospección de la falsedad y de la insolencia, el Peregrino, aunque Deslumbramiento no lo consienta (y por ello se disuelve), va a contemplar la ceremonia suprema: el lanzamiento de los muertos al vacío, más allá de los muros. Ante tanto espectáculo, pierde el sentido y cae al suelo, desplomado. Entonces, ¿es esta la meta? «¡Ah, ojalá no hubiera nacido! Mejor no haber surcado la puerta de la vida, si después de las vanidades del mundo solo voy a servir de tributo a estas tinieblas y estos horrores. Ay, Dios mío, Dios mío. ¡Dios, si existes, Dios, ¡ten piedad de mi miserable persona!».[238]

Tras librarse de Omnisapiente y de Estafamundo, el Peregrino

vuelve a su intimidad, a la casa abandonada de su propio corazón, cuyo ventanuco de cristal estaba tan empañado por el humo que no dejaba filtrar la luz. La magia de las gafas, perspicilos con marco de Verbo divino y lentes de Espíritu Santo, le permiten ahora vislumbrar la verdad. Recuperadas la llama de la fe y la quietud interior, limpio de todo resto de turbación terrenal, entregado a Cristo y protegido por los ángeles, el Peregrino encuentra en la comunión con Dios el sentido de su propio viaje.

12

Pero vayamos al grano. ¿Por qué digo que el Peregrino de Komenský tiene sustancia praguense? Ante todo, porque las gafas de corto alcance le obligan al subterfugio de mirar el mundo de reojo. Él se vale de aquella rendija para poder ver la verdad no falseada y conservar su propio juicio, pese al acoso de Omnisapiente y Deslumbramiento. Cuando, en el *rynk*, Deslumbramiento y la masa saltan contra él, porque ha criticado a aquella chusma cobarde, a aquellos zánganos ignorantes, el Peregrino, como toda criatura praguense, se refugia en su propio silencio, escapándose así a la aduanera inquisición de quienes quisieran secuestrarle el pensamiento. «Entendiendo que era vano filosofar, callé, pensando: si quieren ser hombres, que lo sean, yo veo lo que veo. Temí que él me apretara aún más las gafas, engañándome; por ello decidí callar y seguir mirando en silencio las extrañas cosas cuyo comienzo había visto aquí».[239]

La conciencia de la vacuidad de cualquier cosa, de la fragilidad de las empresas del mundo (conciencia tan profundizada en el clima de la cultura bohemia), le impide al Peregrino tomar parte, como Deslumbramiento quisiera, en la zarabanda de umbrosos gusanos, fantasmas superficiales y cornejas disfrazadas de cisnes. Como toda criatura de la dimensión de Praga, él queda al margen, en calidad de testimonio y de «inquilino», de huésped que, aun encontrándose en medio de las ruinas de la historia, no podrá jamás cambiar la suerte de aquel «laberinto» ni mitigar su insania. De ahí su reflexiva quietud, su búsqueda de un refugio interior.

Pero, además, el Peregrino de Komenský es el iniciador de

aquellos inocentes acusados que serán legión en el espacio de Praga. «Tú mismo eres culpable —le dice Deslumbramiento—, porque pides algo grande e insólito, que a nadie le corresponde». «Y por ello me tortura más —responde el Peregrino— el que no solo yo, sino toda mi generación, sea pobre y ciega y no conozca sus propias miserias».[240] Omnisapiente se queja de él ante la reina Sabiduría: «… no hemos conseguido, con nuestro sincero y fiel trabajo, que encontrara una vocación y la siguiera serenamente y que fuera uno de los dóciles y serviles moradores constantes de esta tierra común; siempre está triste, no acepta nada y aspira a otras cosas insólitas».[241]

Y he aquí que, de repente, da la sensación de que los dos guías inseparables del Peregrino son preludio de los dos ayudantes del agrimensor de *El castillo* y de los dos fantoches en redingote que, en *El proceso*, acompañan a Josef K. al suplicio. En efecto, el Peregrino del Laberinto es conducido, como ante un tribunal, ante el trono de la reina. Y no se asusta tanto de ella cuanto de la fiera que, tendida delante del trono, le mira con ojos brillantes, esperando ser azuzada, y de los dos terribles esbirros con ropaje femenino que la flanquean: uno, con loriga de hierro, tan puntiaguda como los pinchos de un erizo, el otro con una piel de zorro y una cola de zorro por alabarda. Así, ya en Komenský la maldad de celosos guardianes maquina calumnias, y el Peregrino se convierte en un *obžalovany*, es decir, un acusado.

13

Con el viajante laberíntico enlaza el héroe del pequeño tratado filosófico *Kulhavý poutník* (El peregrino cojo, 1936), de Josef Čapek, que, tanto al escribir como en pintura, se inclinó siempre por entramados alegóricos. El peregrino cojo tiene una pierna partida, quién sabe si por una caída de juventud o por la maldad ajena o por un defecto congénito, y por ello se mueve lentamente, tropezando con un pie y parando a menudo, a veces en alguna zanja, porque «la zanja da siempre, un poco, la medida del mundo y de la vida»,[242] otras a la sombra de un gran árbol de resplandeciente follaje.

Es el suyo un viaje entre la vida y la muerte, de un lugar

indefinido a otro aún más impreciso. «En realidad —dice él— voy de la nada a la nada, solo merodeo por algo; no son lugares aquellos a los que conduce este camino, sino más bien un determinado durar, una tensión en el tiempo, más bien solo un estado».[243] Por tanto, un caminar aparente que es, en realidad, una absoluta inmovilidad. Porque, como dice Věra Linhartová en su *Canon cangrejil*, «la continua velocidad equivale a la inmóvil rigidez». Por otra parte, la constante del peregrino reaparece también en ella, cuando afirma: «En el fondo, soy un ermitaño (*poustevník*), aunque a ello le he añadido también la vocación de peregrino (*poutník*), es decir: le he quitado tres letras a la primera palabra y me he convertido en la segunda. Un ermitaño en constante peregrinación».[244]

Pero volvamos a Čapek. Ese «apresurarse despacio», ese avanzar pausado, paso a paso, gradualmente, deteniéndose en uno y otro lugar, consiente al peregrino observar minuciosamente lo que a los demás se les escapa y reflexionar, sin desviarse, sobre las últimas cosas del hombre. Muchos elementos hermanan al libro de Čapek con el de Komenský: la pasividad contemplativa del protagonista; su andar renqueante manteniéndose al margen del gran teatro; la sustancia misma de su viaje —entendido no como un entramado de acciones, sino como una sucesión de encuentros—; afirmaciones como «las mayores aventuras son las interiores»;[245] detalles como la Puerta de la Eternidad (Brana Věčnosti) y la exaltación del alma, «armonía entre sentimiento y pensamiento, alada conciliación entre los dolores y las alegrías de la vida, agradecimiento al ser y, sobre todo, sobre todo, rebelión contra la nada».

Sin embargo, Čapek renuncia absolutamente a las grotescas y ridiculizantes metáforas con las que, en el «laberinto» de Komenský, es presentada la humana locura, y enlaza más bien con la segunda parte de aquella novela-díptico, con la salida del «laberinto» hacia el «paraíso del corazón», oponiendo —como el propio Komenský— el acónito de la virtud como antídoto contra el veneno del vicio, e incluso repitiendo su moralismo de púlpito. Todo lo negativo y lo putrefacto de la «ciudad» de Komenský se condensa aquí en la Persona (Osoba), «demonio de fatuidad», zorra maestra, astuta trincada, alter ego presumido y vanidoso, proclive al éxito y a los honores, algo así como dama de honor y cortesana de la reina del Laberinto.

Ulterior testimonio de la influencia que el «paraíso del corazón» tuvo en Josef Čapek es el hecho de que su peregrino revela una fuerte índole religiosa. También aquí se pavonea la Vanitas (Marnost), pero, al contrario que en Komenský, el peregrino de Čapek no la rehúye: «Estoy atado a ella —afirma— con todas mis raíces vitales»,[246] «no quiero mortificar mi cuerpo y amo demasiado el mundo».[247] La búsqueda de la interioridad no excluye, por tanto, para el peregrino cojo, la alegría de vivir. Su espiritualidad, incrementada por la continua disensión entre Persona y Alma, no es negación de los placeres y de la belleza del mundo.

A diferencia de lo que ocurre en el «laberinto», aquí la fe no llega *ex abrupto*, con fulgor de apocalipsis, como un colirio poderoso que serena la mirada obnubilada por la visión de mil aberraciones y locuras, sino que está unida, desde un principio, a aquel andar derrengado, a aquella flema. Pese a hallarse en la víspera de la tragedia nazi —de la que él mismo sería víctima en un Lager—, Čapek no se detiene en lo bufo y en lo horripilante de la «ciudad» terrenal, y su peregrino no vuelve los ojos como un endemoniado, sino que, aunque desde los márgenes, aunque cojo y fuera del juego (como toda criatura praguense), proclama «ser sin duda feliz»[248] y siente la vida no como una derrota, sino como «un gran e inesperado regalo», cuyo contenido ignora. Se trata, por tanto, de un libro «escrito a las nubes» (*Psáno do mraků*), según el título de sus aforismos de concentración, que, en cierto sentido, continúan las reflexiones del peregrino.[249]

14

Con el nombre de Tulák (Vagabundo), el peregrino aparecía ya en la comedia *Ze života hmyzu* (Escenas de vida de los insectos), que Josef Čapek había escrito en 1921 en colaboración con su hermano Karel. Este diorama o, más bien, *music hall* alegórico de las locuras terrenales, encarnadas por insectos, contemplado con referencia a Komenský podría considerarse, por sus representaciones de los vicios, una especie de «laberinto», es decir, la primera parte de un díptico cuya segunda parte, el «paraíso del corazón», sería el mencionado *Kulhavý poutník*. Nada cambia si la «ciudad»

komenskiana se sustituye aquí por la naturaleza, según las predilecciones de los Čapek, siempre propensos a ver una lección en cualquier hierbita o florecilla escuálida.

En efecto, como un preludio de la cojera del Peregrino podría aparecer la caída inicial de Tulák borracho en el claro de un bosque. Hablando en el Prólogo con una *Veronica officinalis*, él define así su vocación de viajero-filósofo: «… si tuviera raíces, como tú, no vagaría por el mundo como un chucho. Es así. Y si no vagara por el mundo no conocería muchas cosas». «Yo no quiero mejorar a nadie. Ni a los insectos ni al hombre. Solo me limito a observar».[250]

Este personaje, variante del peregrino, pertenece al número de aquellos «tulaces» y terrantes y «solitarios malignos», moldeados sobre las figuras de Jack London y los *bosjakí* de Gorki, que recorren la obra de muchos poetas y prosistas bohemios de principios de siglo, los denominados escritores «anárquicos»: Fráňa Šrámek, lvan Olbracht, František Gellner, Jaroslav Hašek y, sobre todo, Karel Toman. En la colección de este último, *Sluneční hodiny* (Reloj solar, 1913), los tulaces «van por el mundo, lirios del campo / con alma ingenua de apóstoles», huyendo de la mezquina sociedad biempensante. Por otra parte, en su propia vida Hašek fue un vagabundo, incapaz de durar mucho tiempo en un lugar o en un trabajo.

Pero volvamos a los Čapek. La futilidad y los devaneos amorosos de las mariposas coquetas; la avaricia de los escarabajos acumuladores de pelotitas inmundas y la voracidad, el egoísmo cruel de grillos, alcaudones e icneumones, que se devoran mutuamente; el taylorismo despiadado del hormiguero-fábrica y la cruenta guerra de dos facciones de hormigas, conducidas cada una por un dictador, que se considera el elegido: este hormigueo bruegeliano de «proverbios flamencos», estas ilustraciones para un Buffon moralizante son chispa desencadenante del comentario del Tulák, que, desde un ángulo del escenario, es decir, también desde el margen, observa y juzga con una hilera de sentencias flemáticas, incapaz —como toda criatura praguense— de cambiar cosa alguna en aquel embrollo mezquino, tanto más monstruoso por la pequeñez de los minúsculos animales.

En esta comedia hay dos escenas, en concreto, que dejan confusos y atónitos: la descripción del hormiguero, un edificio rojo donde las hormigas trabajan afanosamente, mientras una de ellas,

ciega, sentada delante de la entrada, mide el tiempo; y la guerra, en la que soldados-hormiga pugnan por un puestecillo de nada, por «un palmo de tierra de hierba a hierba», por «un pedazo de mundo del abedul al pino», por «el camino entre dos talluelos». «Cincuenta mil muertos para conquistar veinte pasos de jardín»,[251] mientras los dictadores adornan la masacre con oropeles de honor patrio, prestigio, derecho y estupideces análogas, para engatusar a los crédulos pichones. ¡Oh estupidez, oh locura, oh ceguera!

«¿Poder sobre el mundo? —pregunta el Vagabundo al primero de los dictadores—. ¡Pobre hormiga!, ¿llamas tú mundo a este trocito de tierra y hierba que conoces? ¿A este mísero y sucio palmo de tierra? Podría pisotearse todo el hormiguero, contigo incluido, y ni siquiera crujiría la copa del árbol que está encima, ¡mentecato!».[252] La muerte misma hace de general en este cuadro de guerra que, precisamente por estar tejido con las deformantes hipérboles del expresionismo, enlaza más directamente con los horrores del «laberinto» en aquel punto helador en que Komenský representa los abusos de la soldadesca. ¡Y qué horrendo pronóstico de los tiempos hitlerianos nos ofrece el estudio mirmecológico de esta escena, en la que uno de los dictadores, desmantelado el ejército adversario, nombra coronel al «Gran Dios de las hormigas»!

Pese a la torpeza de las humanas empresas, y los dolores y los desvalimientos, el epílogo expresa fe en la vida, mostrando una turbulenta danza de las mariposas efímeras que, al morir, ensalzan la vida. Y, sin embargo, deja confundidos el grito: «¡Tengo aún tanto por decir!» del Tulák agredido por la muerte,[253] porque se piensa en la inanidad de una vida que no tenga ocasión de intervenir en la suerte del mundo. En todo caso, parece postizo el epílogo «para el director», donde el Tulák (cuyo nombre pasa ya a identificarse con el de Poutník) resucita y encuentra trabajo con un cortador de leña.

En el corazón de Europa, el hombre que piensa y que no se agrega, sin más, al rebaño, se ve obligado, la mayoría de las veces, a hacerse vagabundo, y vagabundo en poca amplitud de tierra, en el círculo de una estrechísima cuenca, porque son altísimas como muros las infranqueables fronteras. Por ello, sería bueno que aquel Tulák o aquel Poutník, más que pasivos observadores y filósofos, fueran a veces astutos magos de gorro de pico, capaces de disipar dentro de una bola de cristal la insalubridad de su tierra. Y da

miedo pensar que un ceñudo poderoso dilate las gafas del Peregrino de Komenský como el descomunal letrero de un óptico demoníaco, para apoyarlas en las órbitas apagadas de Praga.

Por lo demás, no hay que excluir que también la vocación del Tulák esté hoy sujeta, como afirma Věra Linhartová, al control de funcionarios específicos: «… si alguien duda sobre si se puede o no llevar, en nuestro tiempo, una vida de vagabundo, le haré notar que una sección específica del Ministerio del Interior de Praga, en Letná, expide, en unos días concretos, un carnet de vagabundeo, y que todo estriba en presentarse en el momento justo y en la debida sección».[254]

15

Pese a ser una variante del *Wanderer* tan querido por los románticos, el peregrino, que tan a menudo reaparece en el mundo nocturno del poeta Karel Hynek Mácha, tiene, sin embargo, una ambigüedad y un resquebrajamiento claramente praguenses. Atraído por la lejanía, apremiado por el deseo de avanzar cada vez más, recorre senderos maltrechos, cadenas de abruptas montañas, pero jamás llegará a la meta. Y, por ello, encarna a ratos el anhelo de la juventud por los ideales, y otros, por el contrario, el desmoronamiento de las ilusiones, la vanidad de los impulsos, la fuga de la negra vida.

El «flojo viandante» (*mdlý chodec*), deseoso de verdad y de belleza, se aproxima bajo la luz lunar a la «patria» (distrito encantado de la imaginación), que aparece en nebulosa ante sus ojos, inalcanzable por la calina.[255] Y viceversa: él es también quien se aleja decepcionado, desapareciendo en el crepúsculo detrás de una roca, simulacro y sello de nuestra breve existencia.[256] Por ello, un moribundo es equiparado a un peregrino, que se vuelve a mirar la «patria», antes de abandonarla para siempre.[257]

Alrededor del tema del viaje a través de la vida con suplemento de exilio gira la corta pieza de prosa *Pout' krkonošská* (Peregrinaje a las Krkonosas, 1833), narración inconexa, enredo de partes distintas, en la que, sin embargo, relampaguean todas las constantes habituales de Mácha: el dolor de vivir, el enigma de la ultratumba,

la nada eterna, el pesimismo sin remedio, el llanto por la frescura que muere, la amargura del desengaño.[258] Al principio, el peregrino es un joven que, al caer la noche, avanza, vestido de negro, por un estrecha callejuela, bajo el Sněžka, montaña de empinadísima cumbre, en el macizo de las Krkonosas. «Su ojo azul revelaba una inexpresable melancolía».[259] Él libra de su pecho fogosos suspiros y se queja de la fugacidad de los logros terrenales, del disiparse de las utopías juveniles, del amor perdido. Se trata del poeta mismo, que proyecta su desolación en el escenario de las Krkonosas, entre Bohemia y Silesia, adonde se había dirigido en agosto de aquel año. «Solitario peregrino, volveré a caminar por la noche infinita, cuyo vacío silencio solo se reavivará con mis lamentos».[260] Pero este también es un caminar aparente, un continuo detenerse para meditar, un íter de peregrino cojo, aunque con el añadido brujo de la noche.

El joven sueña que se encuentra, al amanecer, en la cima del Sněžka, en un gótico claustro semiabandonado, precisamente en el único día en que los monjes muertos, petrificados en el último gesto, reviven, eligiendo después si volver otro año más al letargo o dejarse sepultar para siempre. Todo este episodio, y el funeral, y la danza lúgubre de los monjes vivos y de los aletargados despiertos reflejan un horrendo sueño, que Mácha, como solía hacer, dejó registrado en sus apuntes, el 14 de enero de 1833.[261] Pero también la imagen final, el emblema barroco del peregrino, que baja de la montaña con paso cansino (*mdlým krokem*), ya viejo, con los grises cabellos cayéndole por las mejillas demacradas y la blanca barba hasta la cintura,[262] deriva de un fragmento del diario, titulado *Poutník* (El Peregrino):

> Era una fría noche; una profunda oscuridad cubría el estrecho sendero entre las rocas, por el cual, tropezando a menudo con calaveras y esqueletos humanos caídos, con paso lento caminaba el peregrino. Remota y larga era la quebrada rocosa; en la negra oscuridad de alrededor, solo las calaveras amarillentas brillaban débilmente y, a lo lejos, en la roca más alta frente a la quebrada, cubierta en la cumbre por nieve eterna, se alzaba una cruz, iluminada por la luz deslumbrante de la pálida luna. «Buenas noches. Buenas noches», murmuró débilmente; como un perdido rayo de la Luna, parecía levantarse ante él una pálida imagen, que

> con mano enjuta señalaba la cruz; pero el torbellino, aullando y gimiendo amenazador, le hablaba con otras arcanas palabras. A sus espaldas se encendió la aurora; hubiera querido, de tanto en tanto, volverse para mirar los rosados brillos que doraban el sendero recorrido; pero la tormenta le empujaba con vehemencia hacia delante, y un deseo inexpresable le arrastraba hacia una tierra desconocida por el desconocido sendero.[263]

Bohemia: bruegeliana parábola de ciegos. Tropas de peregrinos filósofos, mal ataviados, avanzan a tientas en la tempestad, sujetándose el uno al otro como ciegos, en diagonal desde Praga al Sněžka. «¡Dejadles ir! Son ciegos y guías de ciegos. Si un ciego guía a otro ciego, ambos caerán en el foso» (Mateo 15, 14).

El fragmento apenas citado viene bien para nuestro propósito de detenernos un instante en la expresión «Buenas noches. Buenas noches». La idea obsesiva del adiós, de la extrema despedida de todas las cosas, el saludo final es el *leitmotiv* del peregrino y de otros personajes de Mácha.[264] Como una fórmula mágica con ojos cuajados de lágrimas, aquel «buenas noches» (que volveremos a encontrar en el poema *Edison* de Nezval) retorna asiduamente a sus páginas. Todo el relato *Křivoklad* (La falsificación) está entramado por hilos de esta desgarradora melodía. Con un «buenas noches» se despide de su Venecia natal, en *Cikáni*, el viejo gitano Giacomo, antes de la ejecución,[265] y Bohdana con un «buenas noches» se separa del mundo en *Karlův Tejn*.[266] El joven de *Pout' krkonošská*, también, saluda a las montañas, desde el frío cristal de la oscuridad, con un «buenas noches», y «buenas noches» repite el eco desde las cumbres.[267] Después, cuando baja, ya «peregrino enflaquecido» (*umdlelý poutník*), bisbisea de nuevo: «Buenas noches, buenas noches».[268]

Este tañido fúnebre tiene eco en varios poemas y en fragmentos del diario. «¡Buenas noches, amor!, ¡copa de oro / llena de mortífera delicia! Tu airoso reino engañador / nunca más será mi patria».[269] El moribundo da al sol sus últimas «buenas noches», así como el sol, finalizando su peregrinar cotidiano, da el «buenas noches» a los prados.[270] El bosque grita «buenas noches» al enamorado, y el enamorado a su amada: «buenas noches».[271] Leyendo a Mácha, no se tienen ya ánimos para nada, al oír el continuo saludo nocturno del peregrino, al que las montañas

responden también «buenas noches», como si la naturaleza estuviera a punto de apagarse.[272] La música de aquella despedida heladora nace de las cenizas de la sangre triste de Praga, de su humor barroco. Es el recordatorio de que *vox es, praetereaque nihil*, la apoyatura de una elocuencia funesta, una incursión de la noche.

16

De la soledad de Kafka en su tierra natal. Del hebreo praguense de lengua alemana, que vive como en rebeldía en un mundo eslavo. Que sufre trágicamente su alteridad, tan extraño para los alemanes —con quienes, sin embargo, comparte el idioma— como para los checos, que le consideran un alemán, un forastero. Del malestar del hebreo no admitido pero tolerado, con el ánimo embargado por un sentido de insondable culpa y como obligado a esperar perennemente un decreto de acogida. De todo ello hemos escrito.

La madeja se enreda con la brujería propia de Praga, fuelle de soledad y de miedo y de perdición. Y, bajo esta luz, la situación del hebreo praguense adquiere íntimas analogías con la del *Homo Bohemicus*, cuyo alojamiento en el punto crucial de Europa se convierte a menudo en gueto y prisión. Las dos novelas principales de Kafka son espejo de la dimensión praguense y poco cambia que el Agrimensor sea expulsado del Castillo, mientras que, con movimiento inverso, Josef K. es requerido ante el Tribunal.

Con remisiones kafkianas se puede hallar la misma incomodidad de criatura marginal en todo ser praguense, extranjero en su tierra y sometido a los abusos de autoridades inaccesibles, a una activa y huidiza inquisición, que escudriña, espía y manipula al hombre. Atrapado en tortuosas maquinaciones, el peregrino no puede decidir su propia suerte; por él decide una burocracia misteriosa; a él —llámese Josef Švejk o Josef K.— no le queda sino buscar subterfugios y estratagemas ingeniosos, para pasar a través del sofocante ritual de reglas y de imposiciones.

Hay un pequeño paso de la condición de peregrino a la de acusado inocente. Y el acusado no tiene alternativas: debe ajustarse a las resoluciones y a los atropellos de arcanos jueces y funcionarios, contra los que nada valen los criterios de la

costumbre, los argumentos racionales. No solo, sino que, sometido a su arbitrio, es decir, a la absurda lógica de sus cavilaciones, él mismo acaba por creer que su alma está embadurnada con culpas inescrutables. Y así ocurre que acepte su culpabilidad y, condenado a muerte, se convierta, incluso, en cómplice de sus verdugos.

¿Recordáis lo que le dice la mesonera al Agrimensor? «Usted no es del Castillo, usted no es del pueblo, usted no es nadie. Y, sin embargo, usted es algo, desgraciadamente: es un forastero, alguien que siempre está de más y siempre en medio…».[273] Como también pertenece a la sustancia de Praga el inalcanzable Klamm, tan parecido a otro opresor praguense, el soberano de Perla, Patera, en *La otra parte*, de Kubin. En vano el peregrino de Kafka trata de entrar en relación con él: Klamm (en checo, *klam* significa «deslumbramiento», y Deslumbramiento, Mámení, es un personaje de Komenský) «no le hablará jamás a alguien con quien no quiere hablar, a pesar de los esfuerzos de este alguien y de su importuna insistencia».[274] Por otra parte, tampoco Bernabé, el mensajero que pasa jornadas enteras en el Castillo, está seguro de quién sea Klamm ni de que el Klamm por él visto sea el verdadero. Y los propios mensajes «cambian continuamente de valor», las reflexiones a las que dan materia no tienen fin, tan solo la casualidad determina los puntos de parada».[275]

Como si quisiera encontrar quietud y sueño en el ámbito de una burocracia embalsamadora, el Agrimensor ansía llegar a la meta de su itinerario, a este Castillo, feculento subrogado del «paraíso del corazón». Él merodea y se pierde por los grotescos consulados, en los *Tingeltangel* de aquel poder vigilante, en el «laberinto» del Hotel de los Señores y de la Hostería del Puente, lugares de trivialidad metafísica. Podría parecer que el Castillo le está negado. Sin embargo, no hay contradicción entre «paraíso» y «laberinto», pues el Castillo sigue en el poblado con su falsa sacralidad, con su muerto ritual opresivo, con su tupida red de agentes y secretarios, que allí se dirigen para incongruentes asuntos de oficina o para continuar allí su sueño, o para abusar de las sirvientas en él empleadas. En efecto, tan solo en el Hotel consigue el Agrimensor ver, a través de una mirilla, a Klamm, gordo y pesado, con grandes bigotes y lentes de muelle.

Por tanto, para llegar al «paraíso» destruido, que tiene nombre de Castillo —y no es, por otra parte, sino un montón de ruinosas

casuchas—, K. (al contrario que el peregrino de Komenský) echará raíces en el mal, en la servidumbre, en los horrores del «laberinto del mundo», aunque los habitantes de la mente ya desviada le acojan con espanto y superstición. Porque el «paraíso» se ha convertido en infierno, y en lugar de ángeles ostenta una podrida tropa de nigromantes chupatintas y colaboradores. Y si él no sabrá orientarse dentro del nudo de absurdidades para ganarse a los poderosos, la culpa será suya: es el ratón la tiranía de las gatas.

Viaje de un peregrino rastreado por los ocultos sabuesos de un tribunal invisible, viaje entre los malentendidos y las cavilaciones de una Praga leguleya: así es el del apoderado de banca Josef K., detenido la mañana de su trigésimo cumpleaños. Nadie sabrá, jamás, cuál fue su culpa. E incluso al final, antes de la ejecución en la mina de Strahov, el autor se preguntará: «¿Dónde estaba el juez al que él no vio nunca? ¿Dónde estaba el tribunal supremo ante el cual no había sido admitido?».[276] Como ha subrayado Marthe Robert, en *El proceso*, al contrario de lo que suele ocurrir en las novelas policíacas, no se busca el criminal, sino el crimen.[277] Es inútil toda defensa, si la instrucción se ha llevado en secreto por inquiridores inaccesibles y el propio abogado, enfermizo y siempre en la cama, sin conocer las actuaciones, se conforma con redactar unas conclusiones ficticias. Por eso Leni ruega a Josef K.: «… deje de ser tan obstinado, contra este tribunal no puede uno defenderse, hay que acabar por confesar. A la primera ocasión, confiese todo. Solo cuando se ha confesado la culpa se tiene la posibilidad de huir, solo entonces».[278]

Pero tampoco sirve inventarse una culpa. El proceso se extiende, como una enfermedad, fomentado por una tribu de avispados y maléficos embaucadores y grandes maestros del fingir, por una gigantesca organización, «que ocupa no solo a guardianes corrompibles, inspectores miserables y jueces instructores que, en el mejor de los casos, son molestos, sino también a un cuerpo de jueces de alto, o mejor sumo grado, con un séquito innumerable de ujieres, escribanos, gendarmes y otras ayudas y, tal vez, incluso verdugos».[279]

El lenguaje desnudo, monódico, de un rigor implacable, casi un vítreo *rigor mortis*; esta abogacía metafísica, tan distinta de lo flameante y lo febril de otros escritores judíos de Praga, contribuye a dar sustancia alegórica a *El proceso*. De ahí la ausencia de una

anamnesis que defina en concreto los personajes centrales, que resultan casi abstracciones personificadas. Por otra parte, la índole de peregrino del protagonista queda desvelada también por el hecho de que, en el viaje hacia el suplicio, él recorre, como el de Komenský, algunas «estaciones» demostrativas (ejemplos descarnados hasta la diafanidad de los desbarres del mundo), topándose con varias figuras emblemáticas, que no guardan relación entre sí, sino que aparecen por separado en su campo de acción, porque, como afirma Marthe Robert, el distrito de Josef K. está constituido por «petits cercles fermés entre lesquels il est la seule communication possible».[280]

Esto aumenta la soledad del peregrino-contumaz. Pero la panóptica abstracción de las apariciones no quita el que estas sean específicamente praguenses. Titorelli, el pintor sabihondo que pincela lamidos retratos de jueces, tal vez rellenándolos como haces de papelajos y códigos, al estilo de Arcimboldo; el abogado enfermizo, o quizá sería mejor decir el abogado-cama, el picapleitos convertido en mueble; la lúbrica lavandera del caserón obrero que alberga al tribunal; el blando comerciante Block, que espera eternamente una señal del abogado; la embrujadora Leni, que se entrega a todos los acusados clientes de su amo; la patrona misma; los toscos guardianes y los medrosos actuarios: todos tienen algo de la sangre, algo del aire grueso de Praga.

17

El Castillo está inmerso en la nieve, como en un paisaje invernal de Bruegel. El Agrimensor pregunta a Pepi: «¿Cuánto falta para la primavera?». «¿Primavera? —repite Pepi—. El invierno es largo entre nosotros, muy largo y monótono, pero no nos quejamos, contra el invierno estamos bien protegidos; un buen día la primavera llegará, y también el verano, no hay prisa. Pero en el recuerdo la primavera y el verano parecen muy breves, poco más de dos días, y también en aquellas estaciones, incluso con un tiempo espléndido, cae alguna vez la nieve».[281]

La nieve vuelve, continua, obsesiva, en las líricas y en las notas de Jiří Orten, poeta hebreo de lengua checa, atropellado y muerto

por una ambulancia alemana, en una de las calles de Praga que bordean el río, el 30 de agosto de 1941, precisamente (circunstancia kafkiana) el día que cumplía veintidós años. Un manto de nieve se posa «como un paño frío sobre la ciudad dolorida».[282] «Si me escuchara la nieve / así como escucha a los niños».[283] «Palpaba la nieve, estaba fría y calentaba mi palma; la bella, la bella nieve, mi predilecta».[284] «¡Siempre nieve! Cae silenciosa, / es como una mano que escribe, / ¡cuántas cosas debe recubrir!».[285] «Patitas de nieve me han arañado / en la cara, en los ojos, en el pecho …».[286] «Un nevar paciente / en nosotros se disuelve quedo».[287] La pintura «que cae sobre la tela» «es como la nieve blanca, que no sabe, no sabe siquiera / por qué tiene que caer».[288] Nosotros mismos «somos nieve, si, mudos, nos disolvemos en nuestra miseria …».[289] Nieve y uva se acercan en un binomio que suscita mágicos «ensueños».[290]

Praga y la nieve: un tema frecuente en los escritores praguenses, sobre todo en los de sangre judía. Paul Leppin, describiendo el principio del invierno, dice de su Severin: «Por primera vez, estuvo claro para él que la nieve tiene su propio olor, como las manzanas que han permanecido mucho tiempo en las ventanas».[291] Hugo Salus canta a Hradčany y a San Vito inmersos bajo una colcha de brillante nieve: «Calleja de los alquimistas, tú también/ te has sepultado toda en un lecho de nieve».[292] Uvas y nieve, manzanas entre las dobles ventanas, lecho de nieve: ¡qué operadores de imágenes!

Si la estación de Halas es el otoño, Orten es el poeta del invierno «hostil a los frutos».[293] El invierno, como afirma Halas, «se le infiltra tenazmente entre las uñas de los versos».[294] No es casual que una colección suya lleve por título *Cesta k mrazu* (Viaje hacia el hielo). En una época de exterminio, en la que las criaturas humanas se hicieron más preciosas que el oro de Ofir (Isaías 13, 12), Orten compartió con su generación el concepto del «hombre desnudo», sin oropeles ni asideros sociales, aplastado por el peso de la iniquidad. Pero lo que más sorprende en sus páginas, aunque puede encontrarse su origen en la escritura de Francis Jammes, son el desalentado pudor, el deseo de autenticidad, la pureza residual de la adolescencia. Tal vez también por eso en la creación orteniana anida tanta nieve, se repite tan a menudo el invierno.

De aquí la nostalgia de la infancia cálida y feliz, en contraste con el frío del Protectorado, el tema del *regressus ad uterum*, del retorno a la madre, a la serenidad prenatal.[295] De aquí su afecto por los

animales y las cosas humildes que le rodean, especialmente por aquellas desprovistas de picos, mórbidas, ovaladas, que le dan calor en la soledad, aunque estén, como él, inermes y necesitadas de consuelo. «Serás el más abandonado, cuando te abandonen las cosas. Las cosas no preguntan; dicen que sí a todo. Las cosas serían unas magníficas amantes».[296]

Orten también es un peregrino praguense. Lo dice Halas: «Amor, pureza y compasión eran toda la riqueza de su fardo de peregrino y poeta en los viajes hacia el hielo. Paraba con él a la puerta de la angustia, junto a las fisuras de la noche…».[297] Un peregrino recién salido de la adolescencia en un tiempo de calamidades. «Tan joven, tan cruelmente joven y apenas maduro, que en mi juventud parezco ya el rey de un reino trasnochado».[298] El último trienio de vida en Praga fue para Orten, llegado de su Kutná Hora natal, una amarga sucesión de penas y privaciones, en la escualidez de cuartos subalquilados; una vida en clandestinidad, perseguida, sin ganancias (a veces espalaba la nieve).[299] Él mismo es consciente de su papel de peregrino que no puede desplazar ni cambiar nada;[300] como los poetas del Grupo 42, sabe que es tan solo un «testimonio» (*svědek*), que registra pasivamente: «No he nacido para hacer nada más, en esta tierra, que dar testimonio».[301] Pero rechaza el apelativo de «cojo»: para él, los cojos son los demás, los malos:

> Habéis preguntado con qué me ayudo para andar. Bien, he oído algo sobre las muletas de las palabras. No me identifico con esta locución. Muletas sí, ya que nos hemos puesto de pie con esfuerzo, y estamos débiles, y nos tambaleamos. Pero yo pretendo algo más: piernas, piernas de las palabras, piernas con talones, plantas, dedos, pantorrillas, rodillas, caderas; piernas fuertes, tiernas y esbeltas; piernas, piernecillas precipitosas y arrastradas, ebrias y audaces, piernas saltarinas y piernas que pisan de puntillas, ¡sobre las puntas de las vocales duras! ¡Piernas, piernecitas de mi checo! En fin, para expresarme adecuadamente, oh, ¡si me dejaran! ¿Quiénes? Los mudos, los de las muletas de palos, fusiles y crueldad, los de las muletas de estupidez, odio y altanería, los de las muletas de frío, nada y cálculo, los de las muletas de muchas calles cualesquiera. ¡Si me dejaran vivir! Correría y llegaría a algún lugar. ¿Compitiendo con qué? ¡Con el viento![302]

El peregrino escribe sin descanso, brillando con mayor claridad cuanto más cerca está del final, como una linterna a punto de apagarse. Tanta riqueza en la miseria se explica con su madurez precipitada, con la febrilidad de sus días suspendidos de un hilo, con el presagio de muerte que le acosaba. Por otra parte, en años de sospechas y de escasas relaciones humanas, no le restaba sino confiar al papel la exuberancia de sus propios pensamientos, dialogando consigo mismo, como alguien que quiera orientarse en la oscuridad. Dejó tres apretadísimos cuadernos bien ordenados, llamándolos según el color de la tapa: *Modrá Kniha* (Libro azul, 1938-1939), *Žíhaná Kniha* (Libro granulado, 1939-1940) y *Červená Kniha* (Libro rojo, 1940-1941). Cuadernos que no solo incluyen veteado, como los *Tagebücher* de Kafka o los apuntes del poeta romántico Karel Hynek Mácha, notas de lecturas, citas de otros escritores, transcripciones de sueños, cartas y párrafos autobiográficos, sino también, engarzadas entre estos fragmentos, las propias poesías, entendidas como retazos de diario y espejos del sufrimiento cotidiano. De modo que el diario no es un arsenal de materiales y de borradores, trampolín y territorio interior de la creación, sino creación también, género en sí misma, obra literaria terminada, en suma, poesía en prosa y en verso. Orten conversa con sus cuadernos como con personas vivas, con mujeres amadas (*Kniha* es femenino), confiesa su malhumor a los cuadernos en la soledad.[303]

Al registrar los movimientos del alma, sus sobresaltos de cabritillo agredido, su desengaño, sus miedos, Orten afina cada frase de la escritura en una única tonalidad, de un lirismo atónito, que envuelve el dolor como en un velo de fábula. Y ocurre, por ello, que incluso la heladora lista de las prohibiciones impuestas a un hebreo asume sustancia lírica.[304] Sin embargo, el óxido no escapa a su hierro, como dice Holan en *Lemuria*,[305] y el lirismo no alivia el mordisco de la turbación, la desesperación trabajosamente tenida a raya. «Tengo unas enormes ganas de una manzana gorda y jugosa. Tengo unas enormes ganas de un paseo breve, cortante y lleno de hielo. Tengo unas enormes ganas de libertad».[306]

Orten participa de algunos motivos dominantes de la «demonía» praguense: la obsesión por la nada, el error eterno («equivocarse eternamente, hasta ser puros»),[307] la pesadilla de un muro

insuperable, el sentido de la vanidad (le dice a un canario: «Yo también soy como tú. De Canarinia. / Venido al mundo para la vanidad»),[308] la conciencia de la culpabilidad. Orten, que vive, como Josef K., en la estrechez de un cuarto subalquilado, también es un condenado inocente. En la *Poslední básen* (Última poesía, 24-IX-1940) se autoacusa:

> *—Soy culpable por el olor que huele,*
> *por el vano deseo de un padre,*
> *por los versos, lo sé, por el amor perdido,*
> *por el pudor y el silencio y la tierra infeliz,*
> *por el cielo y el Señor que ha acortado severo mis días*
> *en un paraíso muerto en apariencia—.*[309]

Si sufro, no es posible que esté libre de culpa. Soy culpable, porque estoy condenado. Y acepto una pena cuya razón desconozco. Acepto las culpas del prójimo, proclamándome culpable.[310] Invitados a expresar el último deseo, los condenados a muerte —afirma Orten en la *Primera elegía*— no piden clemencia por la vergüenza y el miedo de poner al juez en el aprieto de no poderlos contentar. Piden, mejor, tabaco y una cena, y un sorbo que «humedezca la garganta, / la garganta que será estrangulada». «Comprensivos, solícitos», fingen haber probado aquel vino «para tranquilidad del verdugo».[311] «Compadecer a los ejecutores, ir derechos al patíbulo / y cantar, ¡cantar hasta el extremo final!».[312]

En aquella situación sin remedio, escribir poesía fue, para Orten, como respirar. Solo la poesía, vareteada día tras día, le permitió no derrumbarse por el desconsuelo. La poesía, que le nacía en un flujo melódico, aunque no esquivaba trucos ni ironías, era para él la única defensa posible de la existencia amenazada, y, a la vez, un remedio a la pérdida de la libertad. Ya en 1938, había escrito a Halas: «Quiero ser poeta con todo el corazón y aún más, y quiero morir por ello».[313] Pero en el trienio de las persecuciones, en la doble extranjería de peregrino praguense y de hebreo sin patria, se hace más fuerte el apego de Orten a la «cosa llamada poesía», enredo terrible que absorbe todo el organismo, chupa los nervios, desangra. Poesía como terquedad, dique que rechaza la muerte una y otra vez —aunque todo lo agusana con ella—, búsqueda de la esencia del hombre en la impenetrable nada que le envuelve, y a la

vez vislumbre de esperanza, aun cuando ya la vela se quema por ambos extremos, porque «después del infinito, aún queda la Novena».[314]

Orten supera el vacío de aquellos años criminales con una especie de furia poética. «Solo este es mi mundo, mi esperanza, mi fe: escribir, escribir hasta el adiós extremo».[315] Cuanto más crece el horror del entorno, tanto más aumenta su inquietud por transformar en acto creativo la exasperante tensión, como si todo lo que ocurre y lo que amenaza fuera, tan solo, un estímulo para que él escriba. El peregrino sabe bien que nada cambiará, porque la poesía no es el eléboro que recomponga el cerebro de los desatados, porque todo está predestinado y es inmutable: «¡La piedra fue dada, / la piedra fue dada!».[316] Pero, a pesar de ello, hay que ajustarse a su propio destino, culebrear en el enmarañado absurdo, encontrando salvación en sí mismos, dar un sentido a lo más desesperado. Hay que entregarse hasta el fondo: ser, antes de que vengan a buscarte.

18

También los viajeros extranjeros, llegados a la capital bohemia, actuaron a menudo como peregrinos. Un peregrino es el protagonista de la mediocre novela *The Witch of Prague* (1891) de Francis Marion Crawford (1854-1909), traducida al checo por Karel Vratislav con el título de *Pražská čarodějka* (1912). Pastiche prolijo, cubierto de tediosas elucubraciones, este libro, por la precisión de las referencias topográficas, hace pensar que Crawford, que nació y vivió gran parte de su vida en Italia, conocía Praga minuciosamente.

La imagen tétrica del peregrino, y además: las escenas en el cementerio judío; la figura del hebreo exaltado Israel Kafka, similar al Ganymedes de Karásek y, como él, aquejado de tisis; el ambiente Secese de la maga Únorna; el problema de la prolongación de la existencia (Únorna custodia a un viejo hipnotizado); la desencajada y deforme semblanza del oriental Kyjork Arabian y su gabinete de momias; el trazado de la Ciudad Vieja con el laberinto de sus callejas y con sus casas deterioradas; la continua alusión a la tristeza que pesa sobre la capital desde los tiempos de la Montaña

Blanca: todo ello inserta conscientemente la novela en la dimensión de los mitos praguenses.

El peregrino aparece al principio en la iglesia de Týn entre la masa que reza, al flaco brillo de las velas de difuntos. Después, persiguiendo por Praga a la mujer amada, se mete en el viejo edificio U Zlaté Studny (El Pozo de Oro), en la calle Karlova. Y el portero, de rubia barba fluyéndole hasta la cintura y uniforme verde oscuro con pasamanería de oro, lo introduce en una especie de invernadero, atiborrado de plantas lujosas y árboles tropicales, similar al Edén subterráneo, *royaume de la féerie*, todo lianas y rosas de Oriente y aves del paraíso, donde vivía Hadaly, el maniquí construido por Edison en *La Eva futura*, de Villiers de l'Isle-Adam. Aquí le recibe, vestida de blanco, con una diadema de cabellos rojo-oro, desde lo alto de un sillón tallado, bajo el follaje de una palmera, la fascinante Únorna (de *únor*: febrero), una ambigua criatura Secese, digna de un Švabinský.

El peregrino ha llegado a Praga, dando vueltas por el mundo tras las huellas de la muchacha amada. A pesar de que Únorna, encaprichada de él, trate de hacérsela olvidar y de cautivarle con artificios nigrománticos y con la ayuda del torvo Kyjork, él encontrará en la capital bohemia a su Beatriz. Pero tantas boberías, tantos retales de cuento de terror son solo aderezo de las caminatas del peregrino por la ciudad nublada y oscura —como enlutada—, pretextos para su desvariar sobre la sustancia afligida de Praga.

19

Por su índole deambuladora y la propensión a los sofismas, en las letras checas no queda muy lejos del peregrino el *chodec*, el transeúnte: solo que este no se mueve sobre el fondo alegórico de una abstracta ciudad cercada por muros, sino en un paisaje minuciosamente praguense, con citaciones a lo guía Baedeker.

El poeta Jaroslav Vrchlický, en el ciclo *Pražské obrázky* (Cuadritos praguenses) de la colección *Má vlast* (Mi patria, 1903), se define varias veces como *chodec* y *chodec samotář* (transeúnte solitario) o *zpozděný chodec* (transeúnte retardado).[317] Transeúnte incansable, melancólico caminante es el protagonista de la novela

Santa Lucia (1893) de Vilém Mrštík: el estudiante Jordán, enamorado de Praga como de una mujer. Los paseos de Jordán a todas horas del día y de la noche, en cualquier estación, sobre todo dentro de la niebla, ofrecen a Mrštík la ocasión para componer una musical sucesión de vistas de la ciudad con las reverberaciones, los relámpagos de luz y las pinceladas del impresionismo. Pero la indiferente y coqueta belleza de Praga, que cambia de aspecto a cada instante, contrasta trágicamente con la soledad y la desesperación del joven provinciano, que en ella hallará la muerte. Espectáculo que sobrepasa los típicos moldes de opresión es el último paseo de Jordán enfebrecido y casi en delirio. Mrštík quiere decirnos que, a veces, el transeúnte de Praga está en disidencia con la misma Praga y es víctima de su volubilidad y su demonía.

También Apollinaire hace su aportación al mito del peregrino praguense, realizando, en el relato «El caminante de Praga» (1902), la travesía de la capital bohemia junto a Isaac Laquedem, reencarnación del Éternel Juif. En el tejido de Praga, su Ahasvero, que camina incesantemente, se equipara al viandante-filósofo de la tradición bohemia. Sus pasos iguales y lentos («comme ceux de quelqu'un qui, ayant un long chemin à parcourir, ne veut pas être fatigué en arrivant au but») y la aceptación serena de la vida («je ne parcours pas un chemin de la croix, mes routes sont heureuses»)[318] aproximan a Isaac Laquedem al cojo de Čapek.

Con el sugestivo relato de Apollinaire, y junto a las páginas de *Le paysan de Paris* de Aragon, enlaza Vítězslav Nezval en el libro *Pražský chodec* (El transeúnte de Praga, 1938). El *chodec-clochard* de Nezval, es decir, Nezval mismo, vagabundea con el ritmo saltarín de su poesía, que es todo un cabriolar hasta el agotamiento, una rueda de ilusionista, un chorro hirviente de metáforas: revolotea desbandadamente de calle en calle, por iglesias, tabernas, puentes, cafés, cervecerías, teatros, en recorridos discontinuos y entrelazados, buscando los prodigios escondidos y lo arcano de Praga en la víspera de tiempos penosos.

Nezval redescubre, con el filtro de París, su ciudad amenazada, próxima a ser diana de rayos y nido de pajarracos nocturnos de malos augurios. Y es extraño que ciertos atributos de Praga, como su singularidad de novela negra, las conexiones astrológicas y las propias reliquias de ropavejero, coincidan con las predilecciones del surrealismo, al que pertenecía Nezval. De ahora en adelante, Praga

estará siempre implicada, para los poetas, en este su relicario de cosas enmohecidas de *marché aux puces*.

A diferencia del *poutník* de Josef Čapek que mira los acontecimientos como un gélido y lento pájaro pensativo, el *chodec* nezvaliano no posee la «felicidad de la meditación»:[319] corre inquieto por las maravillas de Praga, sin detenerse en juicios ni en profundidades. Y, sin embargo, Nezval siente que existe un nexo entre su transeúnte y el peregrino cojo (por él llamado también *hrabtý chodec*: transeúnte cojo),[320] aunque solo sea por la conciencia de la identidad del milagro con la fugacidad de la existencia. «La misión del transeúnte parece, tal vez, tan ideal precisamente porque la vida se escapa».[321] Todo, en esta su exploración de Praga, huele a milagro: y todo es como aquella mariposa aprisionada en una bola de cristal que él, junto a Breton, contempla en Přemyslova Ulice, tras el escaparate de un taller de planchado: objeto inquietante que une a la vanidad lepidóptera (vuelven a escena las efímeras de los Čapek) la magia de la adivinación por bolas de cristal y que Nezval asocia con el nacimiento de Aube, la niña engendrada por Breton en Praga.[322]

20

«Praga era más bella que Roma», afirma Jaroslav Seifert al principio del poema *Světlem oděná* (Vestida de luz, 1940),[323] con un símil que ya se les había ocurrido a varios visitantes, entre ellos el escultor Rodin.[324] El poema describe la embriagada correría de un peregrino encantado a través de Praga en los días de la ocupación nazi: desde la catedral de San Vito hasta la callejuela de Oro, el Mirador, el puente Carlos, hasta el cementerio judío, y de regreso, por Malá Strana, hasta el Castillo.

Hay frecuentes alusiones a la agitación y al malestar de aquellos tiempos tristísimos. Sin embargo, Seifert nos ofrece, como contraste, la rara imagen de una Praga luminosa, toda tejida con melodiosos hilos de luz, y como de puntillas, danzarina, ligerísima. Por otra parte, en toda la poesía seifertiana Praga aparece como símbolo de la primavera y del eterno reflorecimiento, árbol que continuamente se repuebla y rejuvenece.

Partiendo de la experiencia de la vanguardia poetística, enlaza él con Vrchlický, y en especial con su ciclo *Pražské obrázky* (Cuadritos praguenses), donde la ciudad del Moldava es sinónimo de la

estación más joven, «mar de verde y de flores»,[325] gorjeo exuberante. Vrchlický, que en el poema de Seifert aparece brevemente con «mostachos de morsa» y «el dedo amarilleado por la nicotina»,[326] en una lírica de la citada colección, titulada *Hradčany při západu* (Hradčany al atardecer), actúa también como *poutník*, ante cuyos ojos, en el centelleo del crepúsculo, el Castillo «aflora en la oscuridad como un hada Morgana».[327]

En Seifert, el tema de la primavera es la prueba de que Praga durará pese a la huida del tiempo y al cambio de las cosas terrenales y al funesto exterminio y al arbitrio de los uniformados. Pero otro motivo invade los enfoques de este trávelin: el del regreso. Regreso a Praga, refugio de los atribulados y puerto de los náufragos: motivo frecuente en la poesía checa de los años de la ocupación alemana, inspiración del musical y melancólico poema *Jan houslista* (Jan el violinista, 1939) de Josef Hora, cuyo héroe vuelve a la patria, a los lugares de su juventud, vencido por la nostalgia. En aquellos años, a los poetas —hasta entonces encaprichados de las «maravillas» extranjeras— cualquier seca ramita de Bohemia les parece de repente un rosal; cualquier trapo, oro y púrpura. Las golondrinas vuelven al nido. Después de las aventuras por el laberinto del mundo, Seifert, muestra de una generación que propugnaba el exotismo y la huida hacia París y países lejanos (Biebl, su compañero de grupo, había llegado, en su peregrinar, hasta los últimos reinos de Java), encuentra en Praga, en la ciudad conculcada, el paraíso del alma. Porque está escrito: «In nidulo meo moriar» (Moriré en mi nido) (Job 29, 18).

21

En los años de la ocupación nazi, otro transeúnte recorre Praga, el *vratký kráčivec*, el «frágil caminante» del poema de Vladimír Holan *První Testament* (Primer Testamento, 1940). Tan flaco y escuchimizado que «podría dormir dentro de un cabello», el *kráčivec*, es decir, la «funebridad hecha persona» (*všednost sama*), con las primeras luces del alba va por la afligida metrópolis esparciendo migas dulces para los pájaros. Siniestro y sonámbulo, como un fantoche animado por un Caligari, pese a llevar una

bufanda al cuello «no ahoga la guturalidad de sus propios hipos». Mientras avanza, los «muertos aparentes», los aletargados, se despiertan y bajan a la calle.[328] Entre el gentío, el *kráčivec* agarra trozos de diálogo, discursos incompletos, increpaciones triviales, clamores de pregoneros y de revendedores: «Abfälle der Umgangsspreache», despojos verbales que se amontonan en una especie de «Merzdichtung». Después del paseo matinal, el luctuoso *kráčivec* regresa a su «sepulcro». Este ejemplar fúnebre, procedente de las danzas macabras del barroco bohemio, se inserta bien en el horrendo panóptico pintado por Holan en los días de la guerra, en su estridente cine de larvas y lémures, en su «infernaliana», que parece proyectada por el humeante hongo de una torcida linterna.

Hay una estrecha relación entre el *kráčivec* de Holan y el *noční chodec*, el «transeúnte nocturno», aparición frecuente entre los poetas y pintores que, durante la ocupación, se unieron en el Grupo 42. El *noční chodec* se encuentra ya, de pasada, en Nezval, en el poemita *Diabolo*, de 1926. Pero ahora se convierte en el protagonista de toda una época de las artes y las letras checas. Los poetas y pintores del Grupo 42 se propusieron describir, con la minuciosidad obsesiva del surrealismo, los aspectos más desolados de la gran ciudad, poniendo en especial relieve la vida monótona y escuálida de los barrios industriales y de las zonas marginales, donde las casas se pierden entre los aguazales y los hierbajos.[329] No ya las «maravillas» redescubiertas por Nezval en vísperas de la Gran Oscuridad, sino el aire grueso y el malestar de las zonas de la periferia: Holešovice, Dejvice, Košíře, Nusle, Podbaba; de ahí, la desesperada náusea, la aflicción de Praga en las angustias del Protectorado. Una Praga a la que parece amenazar, como un objeto malvado empotrado entre las casas-cuartel, el gasómetro de Liben, tal como aparece en las pinturas de František Gross, como una enorme esfera de metal, redondo hongo monstruoso.[330]

Vallados de madera, barrios de chabolas, colmenas decrépitas, muros picados de viruela, paradas de autobuses desiertas, inmensos depósitos de desechos y chatarras de *tandlmark*, hostales por horas, tabernas que parecen nidos de ratones, urinarios alquitranados, anuncios en la ciega y porosa trasera de casas semiderruidas: este es el afligido paisaje de los cuadros y de los versos del Grupo. Solo uno de los pintores, Kamil Lhoták, se aleja con la fantasía hasta principios de siglo, evocando, con pasión de coleccionista, las

muelas de cementerios de coches, los motociclos con sidecar, los dirigibles, los biplanos, los anuncios de gasóleo, los antiguos coches de carreras. Por la insistencia con que representa los globos aerostáticos, diríase que pertenece al grupo de aquellos *ballonistes* que en *Robur el conquistador* de Julio Verne defienden con encono sus *ballons dirigeables* contra quienes aclaman a las máquinas voladoras.

Más a menudo se representa al transeúnte nocturno en los cuadros de František Hudeček.[331] En la helada noche invernal cuajada de estrellas, él penetra —mensajero misterioso— en la uniformidad cuartelera de las casas. Convergen en él la semiluz que filtran los altos faroles azulados por la oscuridad y guiños de linternas de bolsillo y rastros de estrellas, rociándolo todo con un relampagueo reluciente, al estilo del de las luces de un árbol de Navidad. De modo que él queda atrapado y escondido, como en un rompecabezas, en una geométrica feria, en una trama de rayos que, a veces, trazan a su alrededor amplísimos círculos, como si él fuera el blanco del tiro de las entrecruzadas luces nocturnas. La periferia se alza en teatro de una fúnebre luminaria, de un misterio cósmico, y el peregrino-transeúnte, cómplice de la magia de la noche y como procedente del Sněžka de *Pout' krkonošská*, parece él mismo un entresijo de serpentinas brillantes y rastros luminosos. Las largas hileras de faroles —con cazuelitas que cubren globos de luz ofuscada— se levantan sobre él como los candelabros sostenidos por criados con levita por encima de la cabeza de Carlos Rossmann en los pasillos laberínticos de la villa de Pollunder, en *El desaparecido*.[332] Queda en este transeúnte algo de la antigua fe praguense en los astros y en su influjo sobre la suerte de los hombres.

Similar al «estelar» de Hudeček es el caminante nocturno del poeta Jiří Kolář, que también tiene los nombres de *ranní chodec* (caminante matinal), *kolemjdoucí* (errante) y *svědek* (testimonio).[333] Puesto que se mueve en un tejido de desolada miseria, entre casas-cuartel, allí donde «largos manteles de moho» «cuelgan en jirones del cielo»,[334] resulta espontáneo imaginárselo, al igual que el *kráčivec* de Holan, menudo, como si le hubieran chupado las brujas. Muchas de las grandes odas a varias voces de Kolář nacen de paseos nocturnos o al amanecer por la pulgosa, hambrienta y poco acogedora periferia de Praga, que él invoca con los tonos de las

letanías: «triste perro famélico arrancado de la cadena y aullando al cielo».[335]

Las «estaciones» cuaresmales de este transeúnte, pequeño hombre marginado, son las cervecerías, los cabarés de mala muerte, las salas de espera, los descargaderos de mercancías, los «telones levantados de los carteles de anuncios»,[336] los puentes, las «vacías cuerdas de lira de los caserones»,[337] las «naves de templos con infinito coro de vajillas / entre el incienso de enjuagaduras».[338] Desde la calle, él irrumpe hasta el corazón mismo de las míseras habitaciones: como si en Kolář las casas feas se transparentaran, mostrando tristísimos interiores con trastos sórdidos y muebles destartalados.

Esta escritura áspera y tosca, hecha de esquirlas de diálogo, paréntesis y gritos, propensa a las metáforas bárbaras y a la prosa, al hablado, expresa admirablemente la sustancia vulgar, la insalubridad de la periferia, el hormigueo de la multitud informe que —en Kolář como en Holan— suscita asociaciones alimenticias: «manos invisibles remueven sobre el plano de las aceras la masa de los transeúntes».[339] Pero dentro de la trivialidad, del urdido grosero, se insinúan ramalazos de metafísica, analogías musicales, nutridas escuadras de ángeles bajados quizás de los luminosos de las tiendas, tal vez hermanos de los «ángeles de la muerte» halasianos. De la «Poesie der Banalität» sabe Kolář extraer y hacer brillar repentinas notas trascendentes. Una especie de concierto angelical acompaña siempre sus desventuras plebeyas de matrimonios fracasados y de infidelidad conyugal, sus caminatas en un mundo rancio y pobre, y poco importa que sus ángeles sean también, a menudo, toscas reliquias de periferia. La escualidez de los fondos no impide al poeta duplicar, como por arte de magia, el misterio, el espacio de la noche.

Pululan y se afanan con alocadísimo paso los peregrinos praguenses en los tiempos de la ocupación. En las pinturas de František Gross, el transeúnte se transforma en «hombre-máquina» (*člověk-stroj*), mecano arcimboldesco, febril aglomerado de palancas, arandelas, émbolos y tornillos, figura plúmbea y sin la levitación del peregrino de Hudeček, carrete de rayos estelares, en el que parece revivir la arcanidad de los sextantes de la astrología rodolfina. En algunas poesías de lvan Blatný el transeúnte pasa a ser el *kolemjdoucí*, el «vagabundo»: un autómata, un empleaducho que

callejea torpemente por la ciudad, como un cómico de la legua, con vueltas inútiles y paradas en tiendas; un ser gris, pero no ajeno a los sueños y, a veces, con una brizna de extravagancia y de locura.[340]

Pero, volviendo a las imágenes de Hudeček y de Kolář, surge la duda de que, también esta vez, todo ese movimiento, todo ese zigzag de recorridos sea, tan solo, ilusorio. Y que el transeúnte, dopado por los húmedos y gruesos vapores de la periferia, suspendido en un embrollo de rayos estelares, esté quieto en el muerto silencio que ocupa las calles, quieto como el *nehybný poutník*, el «peregrino inmóvil» representado por František Janousek, uno de los pintores más cercanos al Grupo 42. El transeúnte de Nezval había captado la espuma iridiscente, el centelleo de la eterna belleza de la ciudad amenazada. El transeúnte nocturno, en cambio, atraviesa el escuálido «laberinto» de la periferia, sin albergar ilusiones y sin admirar y, como un ángel caído, sin ninguna esperanza de «paraíso». Peregrinación y miseria se hacen tautología. No hay escapatoria. No existen gafas que hagan de un basurero una montaña de alegría ni de una casa-cuartel un mirador.

22

En los cuadros y en las poesías del Grupo 42 (y también en las fotos de Miroslav Hák, que perteneció al mismo) tienen gran relieve las largas teorías de farolas sobre altísimos palos, las macilentas bombillas de las casas pobres, los halos y las frías reverberaciones de las luces de periferia. «El amanecer aplasta las chinches de los ojos legañosos de las lámparas»,[341] puede leerse en una poesía de Kolář, y en otra: «La lengua de las lámparas se ha puesto leñosa».[342] Blatný habla de «linternas de gas, dientes amarillentos del otoño»[343] y concluye así la descripción de un paisaje: «Es una noche de sábado del tiempo de las lámparas de gas —como en un cuadro de Kamil Lhoták— con una muchacha sonámbula que mira la luna redonda».[344] En algunos ciclos de fotos de Jiří Sever, que estuvo muy próximo al Grupo 42 y retrató también barracas, casuchas decrépitas y empalizadas, especialmente en el ciclo *Maskovaná Lucie a jiná setkání* (La Lucía enmascarada y otros encuentros,

1940-1942), encontramos linternas opacas y languidecientes, a punto de apagarse, faroles que sobresalen de escuálidos muros, faroles de coches fúnebres, largas sombras de faroles, las luces mortecinas del tiempo de guerra.[345]

Podríamos estudiar en sus escritores la ambigua iluminación de Praga, su brillo diluido en mucha neblina, su débil fluorescencia. «Las linternas del puente castañetean sus dientes de cristal», dice Jiří Wolker en la lírica *Návrat* (El regreso, 1921),[346] y Kafka, en la *Descripción de una batalla*: «El Moldava y los barrios de la otra orilla estaban envueltos en la misma oscuridad. Algunas luces ardían y brillaban como ojos videntes».[347] ¡Cuántas linternas de gas centellean con agonizantes intervalos de fogonazos en el «Prager Gespensterroman» *Severins Gang in die Finsternis* (1914) de Paul Leppin: «La tormenta partió en dos el tintineante cristal de las linternas»; «Delante de la iglesia U Křižovníků se encendió una precoz linterna y llenó el aire de colores vítreos»; «Las bombillas eléctricas ya brillaban, colgadas como lunas en los árboles».[348] No solo Praga, sino también su cielo tiene linternas en la novela de Leppin: «Las estrellas del verano tardío ardían como rojas farolas».[349]

Severin, el protagonista, pertenece también a la familia de los transeúntes nocturnos: vaga atónito por una ciudad misteriosa, infernal, que lampea con luces vacilantes, con *Gaslaternen*. «Había anochecido, y con luces lloriqueantes se extendía Praga a sus pies». «Por debajo de él, se extendía la ciudad en el valle. Aquí y allá, brillaba aún alguna luz, como los ojos de una bestia somnolienta en la lejanía».[350] Severin tiene veintitrés años, ha abandonado sus estudios, trabaja por las mañanas en una oficina, y el frío y el malhumor serpentean por su cuerpo. Vuelve a casa rendido, a primera hora de la tarde, y se tumba en la cama, durmiendo hasta la noche. Después, en cuanto se encienden las linternas, baja a la calle y merodea, como entre sombras chinescas, entre apariciones gesticulantes y malsanas, a las que se podría colgar el cartel de ABSONDERLICH, *made in Prague*. Exangüe, inquieto, invadido por la angustia, casi desplazándose con el viento como un reno, da vueltas de un lugar a otro, de un *Nachtkaffee* a una taberna, sin hallar sosiego.

Hay algo de cansino, de resquebrado, de irremediable —una infinita *Zärtlichkeit* que se abandona a las lágrimas— en la frágil

urdimbre de esta novela. Y existe una relación entre el febril vacilar migratorio del personaje de Leppin por la ciudad alucinada y la fugacidad de sus amores; entre la inquietud con que, tan desmedidamente curioso como un reno, se entrega a extenuantes caminatas nocturnas por el «laberinto» y la inestable sensualidad que le lleva de una mujer a otra, en instantes que derrochan ebriedad, seguidos siempre por una melancolía sin remedio.

«Cantor de aquella vieja Praga que tan dolorosamente se apagaba», Leppin, como ha escrito Max Brod, fue «el poeta del eterno desencanto».[351] Su «transeúnte» es una tímida sombra en una ciudad ovillada, larval, toda prodigios nocturnos y relampagueo de linternas, y recelosa de la luz del día. Porque, como dice Mácha, «la vela tiene su ladrón en el sol».[352]

23

En su viaje por el laberinto del mundo, el peregrino de Komenský se encuentra con extravagantes astrónomos y astrólogos que, estudiando las conjunciones y las oposiciones de los cuerpos celestes, inventan pronósticos y horóscopos. Omnisapiente le conduce a una azotea, desde donde los astrónomos apoyan escaleras hacia el firmamento, para atrapar las estrellas y medir sus recorridos con reglas, cuerdas, pesos y compases. El peregrino se divierte con ese juego, pero pronto se percata de que las estrellas danzan de forma distinta a como aquellos quisieran. Por lo que los astrónomos se quejan de la *anomalitas coeli*.[353]

La astrología judicial es un atributo constante de la naturaleza de Praga, especialmente de la Praga de la época de Rodolfo II. En sus memorias, referidas precisamente al período que va desde finales del siglo XVI hasta principios del XVII, Mikuláš Dačický z Heslova alude varias veces a estrellas precipitantes, a fantasmas con cola, a dragones voladores, a fuegos locos, que aparecen en el firmamento.[354]

La edad de Rodolfo II hormiguea de meteoristas y astrólogos y «adivinos de nubes»[355] que, olfateando los acontecimientos futuros como perros de caza, deducen de las estrellas presagios calamitosos. Praga ofrece refugio a Tycho Brahe y a Kepler. El paso de turbias y

melancólicas impresiones de fuego anuncia enfermedades y trampas y caídas y derrotas de ejércitos y deserciones de las campañas.

Jamás dejaré que me prediga el futuro el muñeco de cera de una quiromante, que hinche el pecho y sacuda la cabeza y me escudriñe con ojos malignos desde una vitrina en Pigalle. Pero todos los cortesanos de Rodolfo II anhelaban conocer su propia «natividad», que los astrólogos hilvanaban a menudo con expresas mentiras, y el propio emperador se sentía ansioso de que le aclararan el significado de las exhalaciones de fuego que surcaban el aire, amenazando a la ciudad como flechas de Klee.

En el drama de Jiří Karásek ze Lvovic *Král Rudolf* (Rey Rodolfo, 1916), Gelchossa, su amante, define así al soberano: «un soñador, cuya característica / es el engaño de los sentidos, / un soñador al que le hablan/ solo las estrellas y las voces lejanas».[356] Y Madách, en el cuadro octavo de la *Tragedia del hombre*, imagina que Rodolfo, tras despertar de un feo sueño, le pide un horóscopo a Kepler, que es una de las múltiples reencarnaciones de Adán a través de la historia: para satisfacer la sed de dinero de su frívola esposa Eva-Bárbara, que le engaña con los cortesanos, Adán-Kepler, asistido por el criado Lucifer, practica él mismo el oficio vanísimo de pronosticar.

24

La astrología rodolfina está invadida por la ansiedad, por el sentido de inestabilidad que atormentaron a aquella época. Podrían servirle de «divisa» estos versos de Seifert: «Los telescopios están cegados por el horror del universo / y los ojos fantásticos de los astrólogos / los ha bebido la muerte».[357]

El manto de un rey refleja el velo salpicado de estrellas del firmamento. Con los dos astrónomos de corte parecían engancharse el malhumor de Rodolfo II, su inseguridad, su espíritu infecto, sus tétricos tintes. Max Brod, en la novela *Tycho Brahes Weg zu Gott*, [El camino de Tycho Brahe hacia Dios] puso en relieve la añeja tristeza de Tycho, este patriarca chagaliano que llega a Praga, cansado y enfermo, por invitación del emperador, con una cola de discípulos y de familiares y de servidores, después de haber vagado a la deriva

por Europa.

En los dos astrónomos, como en Rodolfo II, la inquietud por la mutabilidad de la suerte se unía al anhelo por lo incógnito y al estupor por la suprema armonía de la creación. Cada uno de ellos podría repetir las palabras del «mago maravilloso» de Nezval:

Vi la vida en infinitas metamorfosis
y bendije el deseo humano
de apresurarse detrás de nuevas estrellas
que poco a poco se encendían y apagaban
detrás de la vitrina de la noche.[358]

El amor por las «curiosidades» y los fenómenos arcanos contribuye a incrementar, en la edad de Rodolfo, la desazón por los oscuros indicios escondidos en las trayectorias de los flameantes cuerpos celestes y, por tanto, la manía por el Arte Especulatoria. En el drama de Jiří Karásek ze Lvovic *Král Rudolf*, el emperador le pregunta a Arthur Dee, que regresa de un viaje: «¿Hay nuevos descubrimientos en ciencias ocultas? ¿Me traes la más reciente interpretación del símbolo de la salamandra? ¿Has sabido algo de la piedra magnética, de la asémona, de los filamentos ciliares del sol y de la luna?». Y añade: «Me han contado que en el templo de San Vito misteriosos fuegos se encienden y se mueven en la oscuridad de la noche. ¡En qué enigmático tiempo vivimos! ¡Qué maravillosos acontecimientos se aproximan! Ah, ¡cómo me gustaría conocer el inescrutable Ignoto que nos envuelve y nos manda señales, como aquellos fuegos inquietantes, desconcertantes!…».[359]

Las crónicas de este período dan cuenta de solos nocturnos, de gatas parlantes, de campanas que se niegan a tañer, de ríos hirvientes que irrumpen de los coros, serpenteando hasta el altar. Dačický registra: «Una extraña cosa han publicado en Bohemia: que en Praga una hebrea ha parido una bestia, un oso vivo, y que este, tras correr por la habitación y rascarse la oreja, ha caído muerto».[360]

Aterrorizaba a las mentes el miedo a la repentina extinción del mundo, la angustia por el progresivo ensanchamiento de los límites de la tierra. «Algunos holandeses del Nederland —subraya Dačický— llegaron muy lejos a través de una nueva ruta, hasta entonces desconocida; alcanzados los grandes desiertos terrenos y marítimos, se toparon con un mar helado, a través del cual tuvieron que abrirse

camino con gran riesgo, luchando contra los osos blancos. Y no pudiendo avanzar más por los grandes hielos y la helada que caía, regresaron a su país, aunque sin provecho y no todos. ¡Solo Dios nuestro Señor sabe dónde y cuándo será el fin del mundo!».[361]

«Und die Komet strahlte blutrot am Himmel und in Böhmen war Krieg». El graznar frecuente del cuervo predice lluvia, los cometas anunciaban una larga sucesión de guerras. Las guerras continuas, las continuas epidemias, la amenaza de la invasión del turco, las persecuciones teológicas, al hacer la vida más frágil y filiforme, alimentaban en todos la obsesión de la adivinación. Recordemos aquí la pasión de Wallenstein por los horóscopos, su credulidad en los influjos celestes.

25

En su *Román Manfreda Macmillena* (Romance de Manfred Macmillen, 1907), Karásek ze Lvovic expresa así la nostalgia de aquella época: «Extinguida está la estirpe de los astrónomos, y se han apagado los fuegos alquímicos en las casitas de la callejuela de Oro, detrás de Daliborka. Y tampoco Tycho Brahe ni Kepler hacen horóscopos ya para el afligido Rodolfo».[362]

El astrólogo es un personaje-clave de la mitología de Praga: personaje que, en ocasiones, se identifica con el alquimista. Aunque no atraviesan el fuego ni descienden a los reinos de las sombras, son como brujos estos pronosticantes deseosos de investigar las conjunciones celestes y extraer de ellas responsos, a veces tan oscuros e intrincados que ni la mismísima Esfinge ni Edipo podrían resolverlos; estos manipuladores de elixires y remedios contra la peste, estos profesores de oráculos, que a menudo tienden clarísimos engaños, revelando su astucia de truhán.

En la novela *Astrolog* de Svátek, el rufián y estafador alquimista Scotta, que «sabe leer en las estrellas el destino del hombre» y se proclama «alumno de la divina ciencia de la astrología»,[363] inventa «natividad» para don César de Austria, hijo ilegítimo de Kateřina Stradová y de Rodolfo II, y para Zuzana, la hija del noble Korálek z Těšína.[364] En la tragedia *Král Rudolf* (El Rey Rodolfo, 1862) de Vítězslav Hálek, un «telescopista» (*kukátkář*) pone en guardia al

emperador contra su hermano Matyáš.[365]

Los *clowns* dadaístas Voskovec y Werich, en la comedia musical *Golem* (1931), intentaron parodiar al astrólogo rodolfino en la figura descoyuntada del mago Brěněk, que fabrica para el soberano una mujer artificial (del estilo de los gólems y robots praguenses, formados por medio de alambiques), una frígida (¡ay!) apariencia selénica, Sirael, «rayo de luna materializado».[366] En un relato de Věra Linhartová, *Pasatiempo polifónico*, el doctor Altmann, ambiguo psiquiatra y brujo hoffmanniano, que merodea por Praga como en un vacilante manicomio metafísico impregnado de niebla, tiene entre sus pacientes, junto a Verlaine y Rimbaud, a Dylan Thomas, a Nijinsky, a Billie Holiday y a Charlie Parker, también a un astrólogo-funambulista, el borrachín Hamilton, que, atándose a una barandilla «con un sistema de cuerdas y poleas» para no caerse, contempla el cielo desde un observatorio astronómico situado en la cima de una altísima y mareante escalera de caracol, en la colina de Petřín.[367]

Las piruetas de todo transeúnte nocturno por esta ciudad eternamente insidiada por el disfavor de los cometas mortíferos son el reflejo de imaginarios trazados celestes, órbitas borrachas, un ir a tientas en el vacío, con un miedo continuo a desviarse de la trayectoria, con un continuo vértigo y miedo a la caída.

26

Entre los astrólogos y profesores de sortilegios, Tycho Brahe (1546-1601), en especial, queda fundido con la demonía de Praga, adonde llegó en 1599 por deseo de Rodolfo II. Y poco importa que la mayor parte de su estancia checa no transcurriera en Praga, sino en Benátky —Bohemia oriental—, en un castillo de caza convertido en un lujoso observatorio, similar al de Uranienburg (Arx Uraniae), en el islote de Hveen en Oresund, que le había regalado en tiempos felices el rey Federico II de Dinamarca.[368]

Si el salto de la serreta al agua pronostica lluvia, el nombre de Tycho preanuncia esa catarata de nieblas que llaman Praga. El humorista alemán Albert Brendel (1856) le llamó Tichodejprág.[369] Él pertenece al misterio de esta ciudad, no solo por la escenografía

de astrolabios, clepsidras, armillas y sextantes en la que se mueve, sino también por la gran nariz postiza, que le confiere un aspecto siniestro y le iguala al maniquí espectral de un compendio de rinoplastia. Según Max Brod, una prótesis de oro y plata sustituía su nariz, perdida cuando era estudiante en Rostock, a consecuencia de un duelo por una dama. A Tycho le gustaba dejarse palpar la nariz por los demás, y sus adversarios insinuaban que la usaba como una aliada para realizar observaciones celestes,[370] como si su rostro estuviera compuesto de artilugios de astrónomo, a la manera de los cuadros de Arcimboldo. Para que todo resulte aún más grotesco, se añade que murió por haber retenido demasiado la orina durante un banquete.[371] La *loquacità di Ticone*, a la que alude Galileo,[372] parece adaptarse, también, a la sustancia de la ciudad moldaviana.

La losa de la tumba de Tycho, en la iglesia gótica de Týn, aparece como fuente de brujería en muchas historias de fondo praguense: esculpida en mármol rojo de Slivenec, la figura del estudioso de los astros emerge de ella como retorcida por tortícolis, en su pesada armadura de caballero; pechisacado, con perilla puntiaguda, apoya la mano derecha sobre una esfera armilar, mientras con la izquierda empuña una espada.[373] «Cette église contient la tombe de l'astronome Tycho Brahe», le susurra a Apollinaire el judío errante Isaac Laquedem, mientras atraviesan la Ciudad Vieja.[374] El Manfred MacMillen de Karásek ze Lvovic merodea, en la penumbra del templo de Týn, al lado de aquel sepulcro.[375] En la novela de Crawford *The Witch of Prague*, el Peregrino contempla la tumba dos veces: al amanecer, cuando la iglesia está atiborrada de gentes con ojos afligidos, y al anochecer, en la iglesia desierta, cuando encuentra al lado de la lápida al siniestro Kyjork Arabian.[376]

En la narración de Brod, la misteriosidad de Tycho aumenta por la proximidad de un enano que le acompaña, un jorobado rojizo de libreto de Boito, el desmirriado Jeppe, que salta a su alrededor e hipa como un perdiguero. El astrónomo ha salvado de la hoguera a este aborto cubierto de costras, en un campamento gitano al que ha prendido fuego una mesnada de lansquenetes. Durante los banquetes patriarcales, con un atuendo escarlata de juglar, Jeppe se acurruca a los pies de Tycho, quien, de vez en cuando, le echa unas migajas.[377] Un vínculo arcano une al abominable lisiado y al astrónomo de nariz postiza.

27

Subiendo por la calle Thunova hacia las escaleras del Castillo, «quien conozca la historia de Praga —afirma Jiří Karásek en su novela *Ganymedes*— recuerda sin querer el melancólico reino del agonizante Rodolfo II, que sepultaba con vida su propia persona bajo las sombras pesadas de la astrología, la magia y la alquimia».[378] Siete años después de subir al trono, en 1583, Rodolfo II (1576-1611) trasladó su sede al Castillo praguense.

Delirio de alquimistas, astrolabio genetlíaco, elixir de vida y piedra filosofal, Tycho Brahe y Kepler, la callejuela de Oro, las fisonomías hortelanas y ferinas pintadas por Arcimboldo, Rabbi Löw con su hombrecillo Golem, el gueto asustado y retorcido, la *Kunstkammer* del emperador: he aquí los componentes y las imágenes de aquel maleficio, de aquel caleidoscopio al que llamamos Praga rodolfina.

Domicilio del rey bohemio y húngaro, señor de Austria y emperador romano, tuvo entonces Praga un enorme prestigio en cuanto a civilización y a magnificencia. Alrededor de Rodolfo se movieron destiladores, pintores, alquimistas, botánicos, orfebres, astrónomos, astrólogos judiciales y profesores de artes especulatorias; hormigueó una nube de espiritistas, adivinos, conocedores y, sobre todo, charlatanes y maestros de embaucamiento y lavado de cerebro. La ciudad era un bullebulle, no solo de sabihondos y curanderos, que, en tenderetes de madera, vendían píldoras de turbit y ruibarbo, contando mentiras y bobadas, sino también de esbirros, de espadachines, de bravucones de todas las comarcas, a los que Praga se les antojaba una ciudad-cucaña, una especie de *Luilekkerland* bruegeliano. La residencia imperial atraía a aventureros y a pícaros, que a menudo se metían en jaleos y acababan en las prisiones de la torre Blanca, por encima del foso de los Ciervos.[379] Se dice, incluso, que una camarilla de bandidos italianos apoyaba al intrigante gran chambelán Philipp Lang z Langenfelsu.[380]

El novelista Alfred Meissner (1884) lamentó que la época rodolfina esperase aún su Walter Scott.[381] Edad baladesca, con humo

de nigromantes y embrollos de embaucadores y murmullo de alambiques y miradas torvas de maniquíes. En 1588, dos años antes de ser arrojado a la hoguera, visitó Praga Giordano Bruno. La leyenda señala el paso del doctor Faust. En aquel entorno de tiempo llegaron a Europa central los Englische Komödianten, cuyo *clown*, bajo el nombre de Pickelhering, bufoneaba ya en alemán.[382] Por la afluencia de tantos extranjeros, Praga se convirtió en crisol de muchas lenguas. Y es de esperar que el italiano que allí se hablaba[383] fuera menos postizo que aquel del que muchos personajes de la edad rodolfina, tiesos como bacalaos, hacen gala en desgarradas tragedias románticas: por ejemplo, en la verbosa *Magelóna* (1852), de Josef Jiří Kolář.

28

Pero ¿quién era Rodolfo II, este mecenas de lumbreras y charlatanes, en cuya corte me parece haber vivido? ¿Tal vez «un sabio payaso y un loco poeta», según la irónica fórmula de Voskovec y Werich?[384] En realidad, se entra en el círculo de su oscuridad, como en un mundo de Cuaresma, afrontando una *Finstere Bootsfahrt*, una tenebrosa navegación.

Su padre, Maximiliano (1564-1576), hijo de Fernando I, había contraído matrimonio con su prima María, es decir, la hija de Carlos V, hermano de Fernando. Rodolfo era, por tanto, por partida doble, sobrino-nieto de Juana la Loca. A finales de 1563, a los once años (había nacido el 18 de julio de 1552), fue enviado a Madrid, con su tío Felipe II (hermano de su madre), para que se acostumbrara al frío y duro ritual de la corte española.[385] Corte profundamente distinta de la de Maximiliano, quien no sofocaba la libertad de conciencia y respetaba a los protestantes.

Aquí, en siete años, Rodolfo se convirtió en un completo «español», apropiándose de los usos y máscaras de una monarquía beatona y ambigua. La gazmoñería, las intrigas, las solemnidades religiosas, la desconfianza, la caza de los herejes, las hogueras de la Inquisición, los engaños de una majestad sin confines, la vanagloria terrestre y naval: esta fue su escuela.[386] Adiestramiento realmente extraño para alguien que iba a reinar en un país celoso de sus

propias franquicias teológicas e infectado de enfermedad heretical. El oscuro sistema dinástico, preñado de subterfugios y sospechas, tuvo un influjo funesto en el ánimo del joven príncipe: exacerbó su timidez morbosa, su ansia de soledad; plantó la semilla de aquella manía de grandeza y persecución que tanto le perjudicaría más tarde.

Pese a estar amaestrado en el perfecto catolicismo y rigor de la corte española, y si bien se mantuvieran, en su gobierno, ciertas maneras de España, Rodolfo, sin embargo, se reveló tolerante, tanto por el ejemplo de su padre como por amor a la paz y por la seguridad de que la parte católica era aún muy flaca frente a los utraquistas y a los Hermanos Bohemios. No es casual que fuera amigo del rabino Löw, uno de los mayores sabios del «Góless», ni que acogiera en su corte a Kepler, perseguido por su fe evangélica.

La anciana generación católica, que le asistió al principio de su reinado, no era, por otra parte, tan mojigata y recta como aquellos jóvenes de alta alcurnia a los que la Compañía de Jesús, llegada al país en 1556,[387] estaba educando en el fanatismo de la Contrarreforma. Pero durante su mandato, mientras los reformistas y los propugnadores de la tolerancia se escindían en pequeñas confesiones discordantes, tomó aire y vigor el grupito católico, bien organizado, compacto, apoyado por los cortesanos, por los nuncios papales y por los embajadores españoles.[388] Iba naciendo, también en virtud de los matrimonios entre nobles de Bohemia y de España, una España praguense: en efecto, se llamaba «españoles» (*španělé*), en Bohemia, a los católicos fervientes.[389]

29

Rodolfo II no dejó nunca de leer a los poetas latinos; hablaba varias lenguas, sobre todo alemán y español, y, con más lagunas, también el checo.

Era un gran aficionado a la alquimia, a las ciencias, a la física, a la astrología y a la magia. Pasaba su tiempo entre cuadros, objetos valiosos, copelas, crisoles embadurnados de luten, urnas de cristal, esferas armilares y alambiques, y en compañía de alquimistas, pintores, adivinadores; él mismo se deleitaba pintando, tejiendo,

tallando y haciendo trabajos de relojería.[390]

Participaba, con desgana y esporádicamente, en las reuniones del consejo de corte; dejaba a un lado los asuntos de Estado, encomendándolos a menudo a los chalanes y mequetrefes que le rodeaban. Se escondía de los extraños, segregándose durante largos períodos en lo más íntimo del Castillo praguense, como en un monasterio. Cien veces reflejado por despiadados espejos, a la frágil luz de las velas. El rostro descolorido, los ojos mortecinos por el abatimiento y la melancolía, caídos y flojos los músculos de la boca: según Max Brod, «un dios necesitado de ayuda».[391] «Asiste a las misas en un oratorio apartado y todo rodeado de rejas —dice de él el chambelán Rumpf en el drama *Král Rudolf*, de Karásek—. Pasea solo por los pasillos, cuyas ventanas, excepto un pequeño agujero, están tapiadas».[392]

No se lograba distraerle de sus matraces y de sus observaciones supersticiosas.[393] Así apartado, no es de extrañar que creyera en las tontas calumnias de los murmuradores, en el *ignavum pecus* de los cortesanos. Reacio a conceder audiencias, dejaba que embajadores extranjeros esperaran durante meses y meses en las antesalas, que eran, como las barberías, fuente de chismes. Pero, en cambio, tenían acceso a él los fabricantes de horóscopos y espejos mágicos y homúnculos, embrollones como Jeronymo Scotta.

De sus habitaciones, situadas en el ala más interna, por encima del foso de los Ciervos, bajaba en ocasiones al jardín, para admirar los setos de tulipanes y los caminos de acacias, el naranjal, los invernaderos, los surtidores, las estatuas, el parral, las exóticas aves volátiles y, especialmente, el león africano, cuya muerte —según un oráculo— iba a ser el preludio de la suya propia.[394]

Savia negra y hollines deterioraban el espíritu de Rodolfo II. Pese a su esquivez frente a los asuntos de gobierno, era, sin embargo, muy celoso de su propio poder, propenso a inventarse fantasmas persecutorios y vengativo como una víbora contra quienes, de repente, encendían su desconfianza. En aquellos momentos estallaba en salvajes arrebatos de cólera, tramando irracionales acciones para aniquilar a los presuntos enemigos y demostrar a los demás que su poder no estaba mermado.[395]

Horóscopos, horóscopos. Descubrimos a Rodolfo en una actitud oblicua y contorsionada, que confiere aún mayor relieve al frenesí de sus gestos. Furioso, camina en diagonal. Y largas sombras atroces

le persiguen por los pasillos, vestido al estilo español, con traje negro de felpa lisa adornado con encajes dorados y gorgueras blancas.[396] Lúgubre vida de Cuaresma y sin bagateleros. Pero con las horrendas máscaras de la iracundia y de la doblez.

Desde el cenit del favor, Rodolfo precipitaba a sus acólitos hacia el nadir del desprecio. La noche del 26 de septiembre de 1600, asaltó con el puñal al chambelán Wolfgang Rumpf, por su supuesta malevolencia.[397] Opinando que se proponía desposeerle del trono, pero sin tener pruebas de ello, encarceló a perpetuidad a otro gran chambelán, Jiří Popel z Lobkovic, y las vigorosas intercesiones de la parte católica no valieron para liberar al desdichado.[398] En la estruendosa tragedia *Král Rudolf* (1862), Vítězslav Hálek imagina que ni siquiera Eva z Lobkovic, de la que Rodolfo se había encaprichado, conseguiría del rey la salvación de su propio padre.

Cesados los accesos morbosos, caía en la apatía, escondiéndose cada vez más y desertando del gobierno, para entregarse enteramente a la alquimia, a las artes, a las estrellas. Y, sin embargo, el imperio se estaba viendo amenazado por las controversias teológicas, las sublevaciones de los príncipes de Transilvania y las continuas incursiones de los turcos. Durante su reinado, catorce años (1592-1606) estuvieron en guerra católicos y mahometanos, con estragos y saqueos y capitulaciones y conquistas de grandes fortalezas, como puede leerse en las encendidas memorias de Mikuláš Dačický.

En el drama de Jiří Karásek, así describe a Rodolfo el chambelán Rumpf «… conozco a Su Majestad desde la infancia. Le acompañé a la corte española del rey Felipe. Por ello, puedo asegurar que no existe en el mundo criatura más afligida y solitaria. En los tétricos templos nos deteníamos a menudo hasta la noche. Le veía rezar fervorosamente, y pensaba que el cielo debía rendirse ante semejante acoso. Y, sin embargo, rezaba en vano. Cuando salíamos de la iglesia, era de nuevo infeliz. Dudaba de su propia salvación y le aterrorizaban los castigos infernales. Aquí, en Praga, se refugió como en un claustro. Temiendo a la gente, salía solo por la noche. No hablaba con nadie, jamás nadie le ha visto sonreír. Del mismo negro con que viste, está siempre teñida su alma. Si no estuviera el encanto de las ciencias ocultas que tanto le atraen, de la astrología y de la alquimia; si no estuvieran el arte, las estatuas, las pinturas, los libros, las joyas y los tejidos, que acumula con insaciable anhelo,

viviría en una nada tal, que se consumiría como una vanísima sombra…».[399]

La hereditaria demencia de la familia, la vanidosa altivez, los lastres del opresivo aprendizaje español, la fístula incurable de las sospechas, el complejo de lesa majestad y el miedo a los turcos, a su ambicioso hermano Matyáš y a las fuerzas celestes confluían para agigantar la melancolía que ennegrecía y quemaba su sangre.

Herido a menudo por las flechas de Cupido, Rodolfo buscaba embriaguez y consuelo entre los brazos de bellas y rollizas mujeres.[400] Jamás llegó al matrimonio, por sus dudas[401] y porque, según un horóscopo, un heredero legítimo le habría privado del trono. Pero se consoló con un gran rebaño de concubinas. La que más tiempo permaneció en su alcoba fue Kateřina Stradová, hija del anticuario de corte Jacopo Strada, la cual le parió seis hijos (tres varones y tres hembras), entre ellos aquel don Julius que, tras una vida lasciva y violenta, moriría en el castillo de Krumlov con tan solo veintitrés años.[402]

Vaso de infamia y, por ello, pasto golosísimo de los dramones románticos, don Julius (es decir, don César de Austria o marqués Julio) es recordado por el salvaje asesinato de su última amante, la hija de un barbero y *wundarzt* de Krumlov. Tras haberla apuñalado y descuartizado en el lecho con minucioso ritual, esparciendo por toda la habitación trozos de su carne, le tributó solemnes exequias, haciéndola acompañar a la tumba por el clero y por los criados, enlutados y con hachas de viento.[403] «En el légamo de repugnantes pasiones chapotea tu alma —le grita Rodolfo en *Magelóna*, de Kolář—, una lúgubre turba de cien atrocidades hormiguea por encima de ti, como lagartos en la calavera del diablo».[404]

30

Con el paso de los días, va acentuándose la paranoia de Rodolfo. Su naturaleza tétrica y lúgubre generaba, en él, espíritus horribles. Y nada podían las pócimas ni las medicinas apritivas y tintura de sal de tártaro y ojos de gamba ni los cuernos de ciervo por amuletos. Desconfiaba del nuncio papal y de toda la curia, mal tolerando sus diligencias respecto a su sucesión. Le molestaban el salmear y los

oficios de los capuchinos de Hradčany, a los que consideraba agentes secretos de sus perseguidores.[405]

Temía a los jesuitas y a todo tipo de hermandad, en parte porque otro horóscopo le había pronosticado que habría sido eliminado por un monje, como el soberano francés Enrique III. Criticaba al papa, rehuía la misa y demás ceremonias eclesiásticas, le daban ataques de histeria a la vista del crucifijo.[406] De aquí quizá, en las letras checas y en la cultura de Praga, el asiduo motivo de los espasmos y de la inquietante belleza de Cristo, clavado en el duro madero de la cruz. Se murmuraba que estaba poseído por el diablo y embrujado por los filtros de sus concubinas. Esta es la razón de que, en *Magelóna*, salpique sus frases con palabras exorcísticas, como «*Patibulum, patibulum*».

La literatura ha exagerado la maldad de los cortesanos que pululaban alrededor de Rodolfo. El odio de las leyendas se condensa especialmente en el petulante Philipp Lang z Langenfelsu, un judío converso, de origen humilde, que, para llevar a cabo sus malvados propósitos, no dudaba en recurrir a una banda de salteadores. Lang tenía, además, su propio taller de alquimia, pero sin duda no era con las transmutaciones como se había enriquecido, sino extorsionando a los suplicantes y sustrayendo objetos preciosos de las cajas del emperador.

Pero su proceder no quedó impune. El 7 de mayo de 1608 fue encarcelado en la torre Blanca, donde moriría violentamente un año después.[407] En la retumbante novela *Pekla zplozenci* (Progenie de infierno, 1862), Josef Jiří Kolář pintó a Lang —aunque llamándole Jachym y no Philip— como un maestro de atrocidades. Puesto que anhela los tesoros del difunto alquimista Kurcín, conservados en Praga en la casa de Faust, Lang urde una intriga para eliminar a Jošt y a Vilém, los dos hijos gemelos de Kurcín. Envía a unos sicarios a matar a Jošt y después acusa a Vilém de haberlo hecho bajo instigación de la florentina Sibilla Rezzonica. En principio, su empresa fracasa, pues Jošt es salvado por el prior del Convento Eslavo, y Vilém, ya colgado —¡oh, esto sí que es demasiado!—, logra escaparse vivo de la horca, encontrando refugio en la casa del bobalicón de Scotta, en cuyas ceremonias satánicas interviene el propio Rodolfo. Al final, Lang consigue hacer matar a los dos jóvenes Kurcín, pero quien trama engaños teje su propia ruina: le esperan los horrendos calabozos de la torre Blanca. En la comedia

Rabínská moudrost' (La sabiduría rabínica, 1886), Jaroslav Vrchlický contrapone, a la austera ciencia de Rabbi Löw, la iniquitud de Lang, libertino y prevaricador que, con el auxilio de cómplices y rufianes, acosa a las mujeres ajenas, comete latrocinio y hace menguar los tesoros del emperador.

Pero volvamos a Rodolfo. La melancolía devora como una fiebre su complexión. Cualquier palabra le encrespa, cualquier pinchazo le irrita. Le dan crueles manías, inventa venganzas, intenta varias veces el suicidio. Ni sus razonamientos son sino de muerte. «Evita toda relación con la gente —afirma Rumpf en la obra de Karásek—. Permanece solitario en sus habitaciones. Ni siquiera va al jardín a disfrutar de sus setos de tulipanes. No ha bajado tampoco a visitar al león que él mismo ha domado. El cáliz de oro cincelado por él yace en el abandono entre otras cosas olvidadas… Su Majestad observa con indiferencia la mesa llena de papeles sin despachar. Por Praga circulan ya voces de que Rodolfo ha muerto y al pueblo se le ha ocultado su muerte. Y es porque hace mucho que nadie le ve. Ni por el oratorio se desliza ya su sombra. Recuerdan que es sobrinonieto de la loca Juana de Castilla».[408]

En sus últimos años, despedidos los pocos ministros fieles, encargó los asuntos de estado a los pinches, a los palafreneros, a los guardias de corps, a los sirvientes, de los que pensaba que jamás le quitarían el poder. Vivía ya a merced de los servidores, pero incluso por ellos sentía horror: tenían que dirigir la mirada a otro lugar, cuando él se desnudaba. Todo esto redujo al mínimo espíritu al ulcerado cuerpo del imperio.

Pero hay un fuerte vínculo entre la melancolía de Rodolfo y el turbio logos, la negra sustancia de Praga. En el *Král Rudolf* de Karásek, el soberano, asomándose a la ventana a la luz de la luna, fantasea con que Praga, «hermana de las almas místicas», sea conocida en el futuro como «la ciudad de Rodolfo».[409] En la tragedia de Hálek, abandonado por todos y obligado a ceder el reinado a su hermano Matyáš (23 de mayo de 1611), lanza anatemas contra esta «ciudad de la ingratitud».[410] En *Magelóna* de Kolář, le reprocha haberse convertido en consistorio de la impudicia y asilo de infamias, imaginándola llena de horcas,[411] como si su Praga no fuese sino el paisaje, lleno de cadalsos, del *Triunfo de la Muerte* de Bruegel.

Rodolfo tuvo en su corte a pintores y escultores notabilísimos, a los que llenaba de regalos, beneficios y favores. Arcimboldo, Bartholomäus Spranger, Adriaen de Vries, Johann Hofmann, Josef Heintz, Joris y Jacob Hoefnagel, Pieter Stevens, Ägidius Sadeler, Hans von Aachen, Daniel Froeschl, Roelant Savery Matthäus Gundelach y muchos otros (en su mayoría, alemanes y de los Países Bajos) constituyeron, en torno al emperador, una especie de cosmopolita École de Prague, cuyo signo común es el manierismo.[412] Llegaban en grupos, unidos vale la amistad o el parentesco; nuevos maestros tomaban el lugar de los desaparecidos y de los que reemprendían viaje; era el Castillo un vaivén de miniaturistas, medalleros, lapideros, pintores de paisajes y de *kontrfekty* (falsificaciones), de escenas sacras y de caza. Y es curioso que su número se incrementase en 1600, cuando se hizo más turbia la melancolía del soberano y creció su decaimiento.

El deseo de adornar la corte con una gran masa de artistas refleja la espasmódica ansia de Rodolfo por coleccionar, por acumular preciosidades, rarezas y elementos de la naturaleza. Coleccionar y esconder a los ojos insidiosos de los demás los tesoros amontonados. Acariciar los objetos, empollarlos celosamente, gozar de ellos como un avaro.

Jakub de Strada (Jacopo Strada), superintendente de las colecciones imperiales, en la novela *Astrolog*, de Svátek, afirma: «El emperador considera estas colecciones propiedad personal, y por ello las cuida como a las niñas de sus ojos. Solo algunas cabezas coronadas llegadas aquí de visita y algunos artistas de fama han sido por él admitidos en estos salones»; «… el emperador considera la pinacoteca como propiedad suya exclusiva, que nadie debe tocar».[413] Sin embargo, no se puede afirmar, como hace algún estudioso,[414] que las pinturas con las que estaba decorado el Castillo no tuvieran influencia en el transcurso del arte bohemia, si es cierto que el sumo pintor barroco Karel Škréta conoció de joven aquellas colecciones.[415]

Ya su abuelo Fernando, su padre Maximiliano II y su tío, el archiduque Fernando del Tirol, eran fervientes coleccionistas y

arqueólogos. Pero en esta pasión Rodolfo no tuvo igual. Afrontaba enormes gastos para su Kunstund Wunderkammer. Enviaba a especiales comisionistas, y en ocasiones a los propios Hofmaler, a comprar para él, en toda Europa, pinturas y joyas y muebles exóticos. Pedía a los artistas del séquito que le realizaran copias de los lienzos que no conseguía adquirir. Para que no se estropeara, hizo trasladar a través de los Alpes, sobre los hombros de cuatro hombrachones forzudos, el cuadro *Fiesta del Rosario* de Durero, adquirido en Venecia por uno de sus delegados.[416] Peter Bruegel y Durero eran sus pintores predilectos.

Šacmistr, es decir, gobernador de las colecciones fue, por tanto, el anticuario italiano Jacopo Strada, que ya había cubierto un cargo similar en la corte de Viena. El hecho de que su hermosa hija fuera, durante largo tiempo, trampa para el negro corazón del emperador contribuyó a ofrecerles una posición eminente, en el Castillo, a él y a su familia (tanto que a su muerte, en 1588, la dirección de las colecciones pasó a su hijo Octavio).

Pero, en la novela *Astrolog*, Josef Svátek sostiene que el propio Strada podía acceder a la *šackomora*, a ese prestigioso gabinete de curiosidades rodolfinas, solo en presencia del emperador o con un permiso particular.[417] La exageración se debe, tal vez, al ambiguo papel que Svátek asigna al viejo anticuario, presentándole incluso como hombre de paja del astutísimo Scotta, rey de los *Quacksalber* y de los estafadores.

32

En la novela de Max Brod, conversando con Tycho Brahe, el soberano, dudoso y enfermo, afirma buscar en las piedras, en los metales y en los cuadros la *perfección*.[418] Y, realmente, todas las piezas de su colección, los relojes, las joyas, incluso los instrumentos astronómicos y los caprichos naturales llevaban el sello de un hábil acabado, que los convertía en valiosas obras de arte.[419] El afán por la buena terminación, el perfeccionismo se unían en él a un raro amor a la rareza, a las cosas heteróclitas, exóticas, «indianas», lucidas, a las frivolidades que supieran a aventura y a prodigio.[420]

Por otra parte, esta predilección por lo maravilloso concuerda con el gusto de una época proclive al manierismo. Enfervorizaban a los coleccionistas las mercancías que las caravanas marítimas llevaban desde las Indias: Cocus de Maledivia, cuernos de caza en marfil, frutos exóticos de tierra y de mar, cerámicas chinas, huevos de avestruz, pieles de pájaros, pinturas japonesas sobre papel y seda. Todo esto se denominaba *indianisch*.

Las Schatz und Wunderkammer ambicionaban los pequeñísimos objetos construidos con microscópico rebuscamiento, las miniaturas en marfil, en cáscaras de nuez, en cuescos de cereza o en conchas, y los exiguos adornos de esmalte. A tanto amor por las menudencias podría servirle de emblema un espléndido cuadro de la galería de Rodolfo, en el que Joris Hoefnagel condensó flores, frutos, mariposas, ratones arborícolas, sapos, caracoles, una langosta, todo tipo de insectos alrededor de una blanca rosa,[421] una abierta rosa de poesía halasiana.

Los orfebres, tan numerosos en la corte de Praga, engarzaban dientes de tiburón en el oro como lenguas de serpiente. Los cinceladores tallaban en forma de paisajes y calvarios y minas cristales en bruto (*Hansteine*), considerados fenómenos de la naturaleza. Las cosas insólitas, las extrañas eran talismanes quiméricos, pretextos de analogías. Por ello, en un agudo diente de narval, la fantasía veía el cuerno de un unicornio amoroso con las doncellas o un coágulo de ámbar o una masa endurecida de éter cósmico o la secreción de animales arcanos. En el hueso de una bestia antediluviana, el hueso de un gigante. En los huecos huesos de un antílope africano, las garras de un grifo.

Figuras retorcidas, piedras y plantas de extraña forma ferina y de color inusual eran, para Rodolfo, surtidores de fuerza sobrenatural, *huaca* como para los incas. Él tenía en su colección gran cantidad de camafeos y rarezas litológicas:[422] *Donnersteine* (martillos prehistóricos de sílice), dos tornillos del arca de Noé, monstruos bicéfalos, un cocodrilo y muestras de bezoar, concreción calcárea de los intestinos de gamos y cabras monteses, piedra gástrica de cualidades misteriosas, que el toque del orfebre convertía en amuletos y collares.

Entre otras cosas raras por él poseídas, destacaremos el cuchillo tragado por un campesino durante una crápula y extraído después de nueve meses, en 1602, por maese Florian, barbero; una silla de

hierro (*Fangstuhl*), que atrapaba a quien se hubiese sentado en ella; un «artefacto» sonoro, en cuya cima dorada se movía una cacería de gamos y ciervos; un *Orgelwerk*, que él solo ejecutaba «ensayos, madrigales y canciones»; avestruces disecados; cálices de rinoceronte, en los que las bebidas hierven si están envenenadas; un medallón votivo de arcilla de Jerusalén; un grumo de greda del valle de Hebrón, con la que Jahve Elohim —Dios— plasmó a la primera criatura, Adán; y gruesas raíces de mandrágora (*Alraune*), en forma de hombrecillos, colocados sobre el suave terciopelo de pequeños cofres como en camitas para muñecas. El sortilegio de esta planta de las solanáceas crecía si se encontraba bajo un patíbulo. Alraune, vegetal fantoche del teatro de Praga: de la misma familia de maniquíes a la que pertenecen el Golem, los robots o el Odradek.

33

Rodolfo II hacinaba a capricho y sin sistema los preciosos objetos de su colección sobre repisas y mesas, dentro de innumerables armarios y cofres.[423] Para que los lectores se hagan brevemente una idea de los otros objetos que poblaban aquel *verzauberter Raum*, trataremos de enumerar algunos más, en una especie de desbarajustado inventario que, precisamente por ser defectuoso, reflejará mejor el desorden de la colección.

Moldes de lagartijas en escayola y de otras bestias en plata, *Meermuscheln*, caparazones de tortugas, nácar natural, nueces de coco, muñequitos de cera coloreados, finísimos espejos de cristal y acero, gafas, corales, cajas «indias» con plumas llamativas, vasijas «indias» de paja y madera, pinturas «indias», es decir, japonesas, nueces «indias» de plata forjada y chapada en oro, y otras cosas exóticas que las grandes carracas traían a velas desplegadas desde las Indias: un torso femenino en yeso color carne —de los que les gustarían a los surrealistas praguenses—, tableros de ámbar y marfil para jugar a los dados; una calavera de ámbar amarillo, cálices de ámbar, chirimías, «paisajes» de jaspe de Bohemia, una lámina de plata esmaltada, conchas de ágata, jaspe, topacio, cristal, un cuadro de plata montado en ébano, una pintura sobre alabastro oriental,

piedras decoradas, mosaicos, un altarillo de plata, un pichel de cristal con tapadera de plata, una garrafa de topacio donada a Rodolfo por una delegación moscovita, un jarro de «piedra estelar», una copa de ágata bohemia con asas de oro, una poza de topacio en forma de león, cubiertos de oro con rubíes, tinajas de tierra sellada (algunas, envueltas en terciopelo rojo), un barco de coral con figuritas, un barco de madera dorada, una nave mayúscula de Cocus de Maledivia recubierta de plata, un cofrecillo de cristal de roca, una cajita de nácar, un laúd de plata, láminas de lapislázuli, cuernos de rinoceronte, cuernos de caza en marfil, vistosos puñales adornados con oro y piedras; porcelanas, retales de tejidos, globos terráqueos de distintas guisas —uno dorado, uno plateado sobre un hipogrifo—; esferas armilares, instrumentos de medición, cristalería veneciana, una antigua cabeza de Polifemo; Deyanira y el centauro en plata; medallas, azulejos de muchos colores, preparados anatómicos, arreos, espuelas, bridas, albardas, cúpulas de cobertizos, chupas y otros botines tomados de los turcos al repeler sus incursiones: arneses de caza, banderas, bozales y collares, todo tipo de vajillas, copas para huevos de avestruz, sables, dagas de verdugo, mosquetes, estiletes, estoques, espingardas, pistolas, bastones. Y autómatas, y mecanismos melódicos. Y relojes, relojes. En forma de barca de plata, de torre de trompetero…[424] Como en el sueño de Kubin en Perla en la novela *La otra parte*. «… oí a mi alrededor un repiqueteo múltiple y divisé una gran cantidad de relojes planos, de tamaños dispares, desde el del reloj de la torre al de los relojes de cocina, hasta los más pequeños, de bolsillo. Tenían pequeños amagos de patas y se arrastraban como las tortugas, aquí y allá por la hierba, desordenadamente, con un tictac excitado».[425] En la colección de Rodolfo había, precisamente, una tortuguita con un mecanismo de relojería.[426]

De los granates de Bohemia a los quevedos, de los árboles pétreos del mar a la garrafillas de cuerno de rinoceronte, de las pérfidas cuchillas con rubíes en las empuñaduras a los *ushebtis* y a las plumas de colibrí: Dios mío, ¡cuántos estímulos para la fantasía! Abarcando los distintos reinos de la naturaleza y las lejanías geográficas, aquel batiburrillo, aquella utensiliería en convivencia, aquel repertorio de alegrías y de artefactos y de platas y de rarezas y de inutilidades quería ser algo así como un *orbis pictus*, reflejar el libro de Dios. Por otra parte, la promiscuidad de objetos de varios

campos y de varias procedencias se correspondía con el hormigueo pintoresco de gente heterogénea de la ciudad rodolfina. Añádanse a ello las estatuas antiguas y modernas, la numismática y un tropel de cuadros. Sin olvidar los caballos, que Rodolfo coleccionaba con gran fervor, aunque solo fuera por dejarse retratar montado en su silla, con la armadura pesada y el aspecto marcial.

34

En la novela de Brod, visitando la *šackomora* rodolfina, Tycho Brahe se lamenta al considerar la opresión y la angustia que suscita «este cúmulo confuso de objetos»: le parecía al astrónomo «que el propio emperador temblara de espanto frente a aquella inmensa riqueza».[427]

La fiebre de objetos nace en Rodolfo del afán de llenar el vacío que le rodea, de superar el miedo a la soledad. Él congrega ávidamente una selva de raros artefactos, como para levantar muros contra la muerte. Su coleccionismo maníaco expresa tanatofobia. Si es cierto, como afirma Gogol en el *Retrato*, que una subasta se asemeja a un oficio fúnebre, por la penumbra y la lúgubre voz del rematador que golpea con el martillo, las prodigiosas colecciones de Rodolfo tienen también cierto toque sepulcral, y sus galerías son más cámaras mortuorias que habitaciones para vivos.

Pero aquella inercia, aquella fijeza es tan solo aparente. Las cosas muertas revelan una siniestra inquietud. Le miran con maleficio desde sus madrigueras, como bestias al acecho. Y algunas, demasiado miradas por él, han adquirido su rostro, como si fueran espejos de su hipocondría.

A los hipocondríacos les resulta muy ventajosa la mutación del aire, que fortifica las fibras del cerebro, purifica el jugo nervioso y corrige con sus fluidos todos los fermentos. Pero Rodolfo no consigue sustraerse a los objetos, que le tienen esclavo. Regresa junto a ellos incluso por la noche, a la hosca luz de grandes candelabros. Y he aquí que parece mutarse en uno de los hombres-objetos de los «caprichos» de Bracelli, en un cuerpo todo dividido en compartimentos y cajones, para poder esconder tazones, piedras, colgantes. El cric crac renacuajil de los armarios, los guiños de

cristales y amuletos, la idiotez de santón del abinzoar, los terribles ojos de los cuadros, el brillo grasiento de las telas, los murmullos de las piedras son para él más atractivos que los asuntos de Estado. En aquella despensa de *huacas*, en aquel *dreamland* de fetiches, él lee el misterio del universo, como en las cucúrbitas y en los horóscopos.

En el drama de Jiří Karásek, el hamlético Rodolfo, *králsnivec*, resoñador, dudoso en las decisiones y enemigo de las miradas curiosas y de la luz del día, pobre larva en una cisterna de rarezas y antiguallas, se siente, al fin, muerto él mismo entre las cosas muertas que le rodean: «fantasma de rey, juego de sombras con corona / que el destino me ha grabado en la cabeza martirizada, / como en la flor de la pasionaria / la naturaleza imprimió los instrumentos del suplicio…».[428]

35

«Y Su Majestad la Ceniza
se posó levemente en el trono abandonado».
JAROSLAV SEIFERT[429]

Estas colecciones tuvieron un desventurado destino. Ya la manada de cortesanos hizo con ellas mangas y capirotes. Sabiendo bien que la plata puede blanquear al mismísimo cuervo, Philip Lang z Langenfelsu, ladrón y maestro de subrepción, garrafiñó a mansalva viejas monedas, joyas, vasijas de jaspe, rarezas «indias».[430]

En sus memorias, Dačický recuerda que, a la muerte del rey Rodolfo II (20 de enero de 1612), uno de los chambelanes, el inicuo Jeroným Makovský, reveló, con la esperanza de salir de prisión, la existencia de muchos tesoros que el emperador había «escondido y emparedado». Y añade: «No se sabe en absoluto dónde han ido a parar estas cosas preciosas y estas muestras sacadas de nuevo a la luz y revalorizadas: porque, durante aquellas discordias, en Bohemia había un continuo *dryps-draps*…».[431]

Las colecciones quedaron abandonadas, cuando el sucesor Matyáš trasladó su sede a Viena. La guerra de los Treinta años, iniciada en 1618 con la defenestración de Praga, asestó duros golpes a la «objetería» rodolfina.[432] Después de la batalla de la

Montaña Blanca, el duque Maximiliano de Baviera, al abandonar Praga, el 17 de noviembre de 1620, se llevó tras de sí, como compensación por la ayuda prestada a Fernando II, no menos de mil carros con oro y objetos preciosos sustraídos en el Castillo. Otros cincuenta vehículos llenó de botín el Kurfürst de Sajonia cuando, en 1631, su ejército ocupó la capital bohemia. *Dryps-draps*. Quienquiera que pasara por Praga, la dejaba viuda de otra porción de las rarezas de Rodolfo. La enorme ballena, sin Jonás ya en el oratorio-cueva de sus vísceras, proporcionaba a los depredadores extranjeros carros llenos de carne, de piel, de grasa.

Pero lo peor llegó cuando, en la noche del 26 de julio de 1648, los suecos se adueñaron de Hradčany y de Malá Strana. Las zorras de Sansón no causaron tantos estragos en los huertos de los filisteos cuantos la soldadesca de Königsmark en las galerías rodolfinas. Como si los suecos hubieran llegado con la única finalidad de robar los tesoros del hipocondríaco soberano, ansiados por la reina Cristina. En el latrocinio descomunal que, con creces más horrendo que el fuego, se extendió a los palacios de la nobleza checa y a las bibliotecas de los Rožmberk y de Strahov, Königsmark pensó también en sí mismo, reservándose cinco carros abarrotados de oro y plata. *Dryps-draps*. Las riquezas sustraídas fueron transportadas a Wismar y de allí, por barco, a Estocolmo. La comisión encargada de echar cuentas del piratesco final de treinta años de guerra solo encontró estatuas hechas añicos, marcos desiertos y algún cuadro deteriorado, como *Fiesta del Rosario* de Durero.[433]

Sobre lo que padecieron después las desmembradas colecciones, dispersas por toda Europa, habría que escribir demasiado extensamente. Y, sin embargo, algo había sobrevivido, como si las *huacas* se multiplicaran por arte de magia. Fue mérito del archiduque Leopoldo Guillermo, hermano del emperador Fernando III, el que —sobre todo con cuadros adquiridos aquel año en Amberes en la subasta de la colección Buckingham— se pudiera constituir, junto a los residuos de la edad rodolfina, una nueva y abundante colección,[434] que brilló durante todo el siglo XVII y dejó su huella en la obra del pintor barroco Petr Brandl.[435]

Pero desde los tiempos de Carlos VI (1711-1740), mediocre soberano y fanático de religión, los Habsburgos, en nombre del centralismo, empezaron a considerar la galería del Castillo como reserva y depósito de la vienesa, y empezó a la chita callando una

rapiña de cuadros, un *dryps-draps* que, de nuevo, empobreció las restablecidas colecciones.[436] Para sanear las finanzas, en 1749, María Teresa vendió sin preocupación varias pinturas a la pinacoteca de Dresde.[437] Cuando, en 1757, durante la guerra de los Siete Años, Federico II de Prusia mandó bombardear con cañones el Castillo, lo que quedaba fue amontonado en los subterráneos, pero con tanta prisa que estatuas, porcelanas y cristales se hicieron pedazos.

Y en 1780, cuando José II decidió acondicionar el antiguo edificio, orgullo del pueblo bohemio, como cuartel de artillería, fue necesario desalojarlo de las telas y de todas las inutilidades enmohecidas, para dejar sitio a los depósitos de municiones. Se anunció una subasta contumeliosa. Pero antes se dispuso una frívola estimación de los bienes. Dicho en pocas palabras, los mejores cuadros (incluido *Fiesta del Rosario*, de Durero) y los menos estropeados se evaluaban en uno o dos florines, mientras que los menos vistosos o más deteriorados, poquísimas cracias. Y, puesto que las estatuas se valoraban solo según la masa de material esculpido y el grado de conservación, en tan solo treinta cracias fue valorado, junto con otros dos bustos de mármol, el famoso *Ilioneus*, por el que Rodolfo había pagado diez mil ducados.[438] En el anuncio de la subasta, se impuso como condición que se llevaran inmediatamente las cosas adquiridas: tanta era la prisa de los liquidadores por librarse de las piezas caducas de una gran colección, que al frío utilitarismo de entonces se le antojaba como un inútil montón de cosas «superfluas».[439] La tristísima subasta, no menos desoladora que el saqueo sueco, se desarrolló entre el 13 y el 14 de mayo de 1782.

¿Y los detritos, los objetos estropeados? El día antes de la subasta, en el Castillo, los sirvientes amontonaron en cestas y cuévanos pedazos, trozos de vasija, moldes de escayola, fósiles, conchas, estatuitas, monedas y medallas abolladas y piedras de poco valor, menudencias que luego tirarían, por el puente de las Cenizas, al foso de los Ciervos, situado bajo aquel. En el profundo foso se acumuló un gran acervo de restos, entre los que los muchachos de Praga escarbaron aún durante cincuenta años.[440] De este modo, un inmenso tesoro, una larguísima lista de esplendores, se redujo a un amasijo de vulgares pajuelas y baratijas de chatarrero. Eterna presencia del *tandlmark* en la dimensión de

Praga.

Durante todo el siglo XIX, el recuerdo de la subasta josefina quemó la conciencia de los checos como una afrenta. Todavía en 1862, el pintor Karel Purkyně se lamentaba de que las maravillas de la galería de Rodolfo decoraran las pinacotecas de Viena, Múnich, Dresde o Estocolmo, mientras que en el Castillo no había quedado nada.[441] En aquel archivo de glorias perdidas, se oía ya, por decirlo con palabras de Seifert, el eco de las «charangas del silencio».[442] Aquella lujosa sucesión de salas, enclave del aborrecido poder habsburgués, aparecía ante las generaciones del resurgimiento como una caja fuerte despojada, un extraño mausoleo vacío.

Y, sin embargo, no todo había terminado con la subasta contumeliosa. Rebrotaba, como raíces amputadas, la despensa de *huacas*. Un inspector enviado desde Viena en 1876 constató que varias pinturas, guardadas en lugares menos accesibles, se habían sustraído a los saqueos, a las mermas, al encanto.[443] Y volvió a iniciarse el *dryps-draps*: los lienzos de mayor valor fueron trasladados, subrepticiamente y en varias etapas, a Viena, sin que el peregrino de Praga, el eterno excluido, tuviera conocimiento de ello.[444] Pero la suntuosa galería rodolfina poseía, realmente, una vitalidad de ave fénix, porque pese al estilicidio de la última depauperación, en fechas recientes aún ha sido encontrada, en los sótanos del Castillo, alguna olvidada pintura de valor: residuo extremo, extremo consuelo.

La historia, llena de sorpresas, de esta *šackomora* da fe de innumerables pérdidas, pero, a la vez, de la terquedad por revivir de una comarca «donde el árbol en flor del espejismo / rápidamente se convierte en arena».[445] Aquí, pilas de alegrías se transforman en un *bric-à-brac* de bazar de las pulgas, la altanería del halcón queda reducida a un sordo amilanamiento de búho, y de los grandes sueños no quedan más que un montón de cenizas. Pero dejemos ya en paz estas locas colecciones, que yo estoy harto ya de perseguirlas en sus apariciones y desapariciones.

36

Cuando el teniente Lukáš le pregunta si se ha mirado jamás al

espejo, Švejk responde: «Una vez, donde el chino Staněk tenían un espejo convexo, y cuando uno se miraba en él, le daban ganas de vomitar. El morro así, la cabeza como una pila de enjuagar, la barriga como de canónigo borracho: ¡un figurín, vamos!».[446] Pues bien, en los «figurines» reflejados en los espejos mágicos de un barracón metafísico hacen pensar los compuestos retratos de Arcimboldo, que tienen también sustancia de Praga: aquellos rostros hechos con verduras, frutas, volátiles, caza, asados, libros, utensilios y arneses rurales de cocina y de bodega: «mosaico di spropositi insieme commessi» (mosaico de despropósitos cometidos a la vez), suprema consecución de aquel «lavorare a grottesco» (trabajar grotesco) del que habla Bartoli en la *Ricreazione del savio*.[447]

Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), «ingeniosísimo pintor fantástico»,[448] accedió en 1560 al puesto de retratista de corte en Viena, cargo abandonado por Jakob Seisenegger a causa de una afección en los ojos. Reinaba Fernando I (1556-1564). Allí permaneció con Maximiliano II (1564-1576), y con Rodolfo II se trasladó después a Praga. Se fundió hasta tal punto con la atmósfera rodolfina, que entró en la mitología de aquel tiempo, adquiriendo él mismo algo de aquella mágica ambigüedad y melancolía saturnina que caracterizaron a los alquimistas. Como se ve, por otra parte, en el autorretrato, en el que aparece hierático y duro, con gabán negro, alto sombrero de pan de azúcar, cuello almidonado bajo la barba. En la comedia *Rabínská moudrost'* (La sabiduría rabínica, 1886), ambientada en la época de Rodolfo II, Jaroslav Vrchlický hizo de él (con el nombre de Arcimbaldo) un pintor libertino, un aventurero bohemio, que revela los secretos de las brujerías de Rabbi Löw.[449]

37

El arte de Arcimboldo está, por tanto, en fuerte conexión con las predilecciones de Rodolfo II: con su amor a los *Automaten* y a los muñecos mecánicos, con el mundo extravagante y exótico que le rodeaba, con el sentido alquímico de la amalgama de cuerpos diversos, con el marionetismo golémico y, en especial, con el ansia por coleccionar que se apoderó del soberano.[450] Hay una relación intensa entre los retratos híbridos de Arcimboldo y la *Kunstkammer*

de Rodolfo, gabinete de naturalia, rarezas y anomalías. Las figuras arcimboldescas, como manojos que son de objetos, frutos, flores y animales, constituyen, en sí mismas, colecciones. No es casual que Arcimboldo contribuyera también a enriquecer las colecciones del emperador y, una vez retirado —ya viejo— en Milán (1587), siguiera encargándose de adquirir «curiosidades» para el gran museo rodolfino.

Las cuatro estaciones, por ejemplo, son auténticas «cosechas» de elementos vegetales. *El verano* (1563): un perfil construido con frutos: granos de uva en lugar de dientes, una pera por mentón, una manzana por mejilla, un pepino por nariz, la oreja-panocha y una exuberante naturaleza muerta como sombrero. La aplicación de frutas en las distintas partes «es tan ingeniosa, que la maravilla debe convertirse en estupor».[451] Recolecciones y nomenclaturas son los retratos de *El cantinero* (1574), mezcla de toneles, toneletes, botellas, vasos, sacacorchos y tubos, y de *El cocinero* (1574), formado con ollas, cuencos, sartenes, coladores, cascarones de huevos, caracoles: realizados ambos en el gusto por la *Bauernhochzeit*, la parodia nobiliaria de las costumbres campesinas.

El coleccionismo se advierte en particular en *El bibliotecario*, caricatura del historiador imperial Wolfgang Lazio (1514-1565), coleccionista de libros, infolios y monedas. Todo un ensamblado de libros: un libro abierto por cabellera, una nariz-libro, de libros la cabeza, cintas-recordatorio por orejas, el busto de libros encuadernados y códices voluminosos. El modelo es el *Narrenschiff* (El barco de los locos) de Sebastian Brant (1494). Viene a la cabeza, al contemplar aquella «figura», la descripción de la biblioteca en el *Laberinto* de Komenský: biblioteca-botica, donde se guardan medicinas contra las enfermedades del pensamiento, con cajas llamadas libros, cajas-libro, boticas con cajas y eruditos que se atiborran de libros.[452] *El bibliotecario* de Arcimboldo tiene una «cubicidad» de caja, que enlaza con las apariencias geométricas, con los robots cúbicos de otros exponentes del manierismo, Luca Cambiaso, Bracelli. Pero no olvidaremos que, entre los personajes encontrados por Švejk en el manicomio, «el más furioso era un señor que se hacía pasar por el decimosexto tomo de la *Enciclopedia científica Otto* y rogaba a los demás que lo abrieran y encontraran en él la voz “bastidor de quinternos”, o sería su ruina. Se calmaba tan solo cuando le ponían la camisa de fuerza. Entonces se ponía tan

contento por haber acabado en una prensa de encuadernador y suplicaba que le hicieran una orla moderna».[453]

La pasión por las «curiosidades» se acompaña, en Arcimboldo, de aquel sentido de los detalles que fue típico de muchos pintores de la corte de Rodolfo, como Bartholomäus Spranger, Pieter Stevens o Roelant Savery, los cuales, en sus paisajes, recintos y «manuales de la naturaleza», cuidaban cualquier pelillo, cualquier rama, cualquier tallo, cualquier piedra. En el *Laberinto* de Komenský, uno de los dos guardias de corps que acompañan a la reina en el mundo Marnost (Vanidad), y concretamente Úlisnost (Untuosidad), lleva puesta, en lugar de coraza, una piel de zorro vuelta, y lleva como alabarda una cola del mismo animal.[454] Como en Komenský, en Arcimboldo los animales son alegorías de defectos, pasiones y descomposiciones del alma. Los distintos animales que forman la cabeza de *El hombre* tienen todos una significación alegórica, que explicó el canónigo mantuano Gregorio Comanini en el diálogo *Il Figino, ovvero Del fine della pittura* (1591).[455]

Es difícil aclararse en aquel denso manojo, en aquella marquetería de bestias superpuestas, en aquel entresijo de orejas, colas, patas y cuernos que hacen del hombre una especie de arca de Noé, un conglomerado ferino, similar a los paisajes ancestrales de Roelant Savery, sofocantes revoltijos de gallináceos, zambos, palmípedos, ciervos, volátiles, fieras. Desde la nuca hasta el occípite y la frente se amontonan el mono, la cabra montesa, el caballo, el jabalí, el oso, la mula, el ciervo, el gamo, el leopardo, la gacela, el perro, el camello, el león. La zorra, «animal astutísimo», es la frente, y con la cola forma las cejas. La oreja y la mejilla tienen aspecto de vergonzoso elefante, apoyado a un asno. La liebre, de gran olfato y gran imprudencia, forma con su espalda la redonda nariz. Un lobo con la boca abierta constituye el oído. Un gato voraz es la boca. El mentón, una cabeza de tigre sujeta por la trompa del elefante. Un buey enrollado, con un cabritillo al lado, representa el cuello.

38

Kokoschka se equivoca al afirmar que el arte de Arcimboldo es «antimágica» y libre de toda superstición.[456] El propio Comanini

había puesto de relieve su sustancia onírica, su «artificio», su maravilla. En *Figino*, hablando de los tres «ministros del Sueño», Morfeo, Icelón y Fantaso, uno de los interlocutores, Guazzo (Charco), afirma: «Si estas no fueran fábulas, yo diría que los tres ministros del Sueño están muy emparentados con Arcimboldo, pues él sabe de las artes y las transformaciones que aquellos hacen. Es más, les aventaja haciendo más cosas, convirtiendo animales y pájaros y serpientes y raigones y flores y frutos y peces y hierbas y hojas y espigas y pajas y uvas en hombres y en vestimenta de hombres, en mujeres y en aderezos de mujeres». Y otro interlocutor hace aún hincapié, observando que la «virtud fantástica» «es gallardísima en Arcimboldo, pues este, recomponiendo juntas las imágenes de las sensibles cosas por él vistas, forma con ellas extraños caprichos e ídolos no ya inventados por la fuerza de la fantasía, sino aproximando con gran destreza lo que parece de imposible conjunción y obteniendo el resultado que él quiere».[457]

Aunque imitados con la mayor diligencia, en realizaciones precisas y realistas, los objetos de Arcimboldo tienen la vitalidad espiritista y espantosa de los fantasmas, de las muertas reliquias: muertos revoltijos de peces, castillos de fruta demasiado madura y ya deshecha. Algo amorfo, blandengue y repugnante hay en el rostro-serrallo de *El hombre,* esta pesadilla de cazador, turbio hacinamiento ferino. *El agua* (1566), monstruosa cabeza de peces de ojos saltones y pulpos y lagartijas y minúsculos animalillos marinos y conchas y caracolas, es el triunfo de la viscosidad. Así me imagino la horrenda cabeza de pulpo del dios marino Cthulhu de Lovecraft.

Una inmensa desolación mana de *El invierno* (1563), terrorífica máscara de viejo enjuto y punzante, cargado de años hasta la decrepitud, conglomerado de agudezas espinosas. Un tronco de árbol nudoso forma la cabeza, con ramas retorcidas y pequeñas hojas por cabellos, y como nariz una rama de la que sobresale un nudo descortezado. Punzones de ramas hacen de pestañas y de perilla. Los hinchados labios son blancos agáricos, salpicados de musgo. De una estera sobresale el cuello arrugado, junto a una rama con un limón y una naranja.

¿Y qué decir de la horridez espectral de *El fuego* (1566), esta expresión de antiguo furor militar, este ídolo presto a emprender quemas y correrías, recuerdo de la campaña de Maximiliano II contra los turcos?[458] La figura tiene cabellos de llamas agitadas y

revoloteantes, de madejas de mecha la frente y la boca, en el ojo un cabo de vela, nariz y orejas de empuñaduras de espada, una especie de portavelas y una antorcha encendida por cuello, un collar de tachuelas alternadas con esmeraldas, y morteros y arcabuces en el busto.

El detalle de lo real no excluye jamás la ambigüedad, según nos han enseñado los pintores del surrealismo. Baste contemplar *El guerrero*, cabeza reversible de algunas piezas de asado entre dos bandejas, que ofrecen a la vista un yelmo o el alzacuellos metálico de una coraza, según el giro de 180 grados que se dé al cuadro. Está claro, en la tangibilidad de los asados, de los frutos, de las piezas de caza —en esta realidad que se convierte en fantástica por su excesiva minuciosidad imitativa—, que podría hallarse alguna relación con la *cool imagery* del pop, con los alimentos, con los *vegetables*, con los *bright pastries*, con los *sandwiches* de un Oldenburg.[459] Pero el pincel fantasioso de Arcimboldo llega a diversos efectos de demonía. La unión de distintas nomenclaturas, aunque procedentes de la misma serie, crea una especie de magia de lo fortuito, de hibridez diabólica.

Y, tal vez por eso, se advierte en esas imágenes como una continua remisión a la dimensión de los hombres primitivos, a los tatuajes de los marquesianos, a las deformaciones craneales de los mangebetou del antiguo Congo belga. La mezcla íctica de *El agua* nos recuerda que en la Melanesia se conciben los dioses como tiburones, y *El verano*, caleidoscopio de frutas, no se aleja mucho del historiado rostro de un polinesio.[460]

39

Un rostro historiado, un rostro de distintas piezas es un objeto, un objeto decorado. El hombre se hace inventario y suma de sus propios instrumentos habituales, muñeco compuesto con los arneses de su trabajo. Del cuerpo no hay indicio en las imágenes de Arcimboldo, pero se supone rígido y marionetesco. Todos los humores son resumidos en la cabeza, que es algo así como un puzle de objetos engarzados el uno en el otro, de vegetales que arraigan juntos en una aparente concordia —como las vides con los olmos y

las aceitunas con los arrayanes—, de bestias reunidas por su mansedumbre.

La vida se sustituye por el remiendo inerte, por el conjunto de muchos artilugios: las visiones módicas de Arcimboldo tienden también a los robots de Čapek. Aspiran a una serialidad, tienen vocación de reproducirse en sucesiones, en el limbo de los duplicados. El fantochesco recosido de accesorios y de volátiles y de frutos indica la decadencia de la belleza del Rostro, que, renunciando a ser a imagen y semejanza de Dios, se torna sucio y espeso, y se reduce a compendio y despensa de objetos, porque el hombre es esclavo de los arneses que cree manipular y que, por el contrario, le devoran, hasta invadir sus hechuras.

La serialidad de estos rostros compuestos tiene dos aspectos que se contraponen: por un lado, sugieren una muecosa vaciedad, un *Menetekel* de horror, una lúgubre sensación de desmoronamiento y de muerte; por otro, tienen algo de irónico y de farsesco, una *lächerliche Anatomie* de feria, los atributos de un mundo carnavalesco y trivial, un mundo de Celionati. Estos rostros que parecen blandos pasteles de frutas curativas, usadas en emulsiones contra la hipocondría; el guiño idiota y gozoso del paflagónico *El verano*, de mejillas hinchadas y con una alcachofa en el pecho; e incluso la cara de *La primavera*, que, aun siendo mosaico de flores, mirándola bien, se revela arrebatada, como si el almidón de los años pusiera en las flores rígidos pliegues de cretona: todo ello tiene sabor a carnaval.

Pero lo cómico y lo estúpidamente festivo rozan a menudo lo diabólico, como en los rostros monstruosos de grandes ojos de *El cocinero* o de *El cantinero*, o en el «retrato de varios asados» (1566), simulacro de cierto Doctor y Leguleyo, el vicecanciller imperial Johann Ulrich Zasio (1521-1570), «a quien todo el rostro se le había deteriorado por el mal francés y pocos pelos le habían quedado en la barba»:[461] mostacho hecho de ranas y muslos huesudos de pájaros, tan deforme que parece el prior de los diablos y por cuya boca de sapo parece emanar hedor de asa fétida.

Pero ¿las partes de aquellos retratos están soldadas en una única relojería, o más bien cada pieza vive su vida autónoma, en una especie de descomposición anatómica, como los elementos del rostro en los cuentos de Gogol? ¿Y acaso para Arcimboldo, como para ciertos salvajes, cada fracción del rostro no tiene su propia alma?[462]

Son inquietantes las narizotas verrugosas, que él pegó a las caras regordetas, como si de una operación de rinoplastia se tratara. Si la provocación de un ingrediente picante hiciera que dispararan sonoros estornudos, tal vez se arrancarían esas narices-trompas. ¿Y si, de repente, una nariz-melón se pusiera a dar vueltas por Praga? En cuestión de narices, las imágenes arcimboldescas se asemejan a otra figura de la demoniología praguense, el astrólogo Tycho Brahe, que lucía una postiza nariz de oro.

Por otra parte, algo hermana a estos mostachos compuestos, sobre todo los de *Las estaciones*, con las máscaras agrestes del teatro barroco bohemio: a las Lucky del largo pico monstruoso, a los fantasmas de los chivos y yeguas de ojos desencajados, de nombre Bruna, Perchta, Klibna; a la Smrtka, la Muerte, maniquí de paja envuelto en una cadena de cáscaras de huevo.[463] El material mismo de la indumentaria y de los adornos acerca los objetos de estas pinturas a los personajes folklóricos, que vestían precisamente con cascarones, paja, telas de saco y pieles de oso. El Verano tiene una rústica chupa de paja cerrada hasta el cuello, de cuyo babero salen racimitos de espigas. El Otoño lleva como camisa gruesas duelas de tonel. Figuras para las suites populares de un director como Emil František Burian.

Estos fetiches, aunque fueron, en su mayoría, robados por los suecos en 1648, parecen vislumbrarse aún en cabalgatas carnavalescas por las calles de una Praga-Bamberg, movidos por Celionati-Arcimboldo. Por otra parte, varios testimonios atribuyen a Arcimboldo la orquestación de mascaradas y fiestas con luminarias, carruseles y torneos y cortejos mitológicos (por ejemplo, para la boda del archiduque Carlos de Estiria, hermano de Maximiliano II, con María de Baviera, en Viena, en agosto de 1571), en los que desfilaron híbridos análogos a sus estudiadas cabezas.[464]

Parece adivinarse, en la niebla de Praga, *El otoño* con su porte de lansquenete, entretejido de manzanas, melones, sarmientos de vid y racimos de uva, muestra tosquísima de una brutal vendimia, carente

de aquel melancólico matiz, de aquella *tesklivina* que asoma en el Otoño de los versos de Halas. Y *El aire*, haz de picos y cabecitas y ojitos inquietos de pájaros, que tiene como busto una cola de pavo real con otros ojitos. Y *La primavera*, cuyo rostro y blanco alzacuello del oscuro traje español son un tupido bordado de flores. Y *Flora*, toda despampanante, encaje de estambres y campanillas y flores de azahar, arcana criatura botánica, aunque excesivamente corpulenta para poderla comparar con la minúscula muñeca floreal Dörtje Elverdink, que duerme en el cáliz de un tulipán en *Meister Floh* de Hoffmann. Agregándonos a los innumerables imitadores de Arcimboldo, podríamos, con aquella «traslación metafórica» que es su estrategia,[465] hilvanar otras cabezas compuestas, y ante todo un Alquimista, un conjunto de matraces, cucúrbitas, retortas, alambiques. Y pensar en Praga como en un «Inventario de Arcimboldos», como una ciudad antropomórfica, con los árboles de Petřín como cabellos, Hradčany como frente, los edificios de Malá Strana como ojos, el puente Carlos como nariz, la plaza de la Ciudad Vieja como boca.

Pero, ¿quién es el «jefe» de estos espectros que bajan de las galerías del Castillo? El propio Rodolfo II, también él ensambladura de distintas piezas, Rodolfo-Vertumnus, como le representó Arcimboldo, lujoso derroche de frutas: melón en la frente, melapia y melocotón en las mejillas, un ojo cereza y el otro mora roja, una pera en la nariz, sarmientos y racimos y espigas por cabellos, dos avellanas en los labios, una espinosa castaña como barba[466]. De aquella cabeza, más grande que una calabaza, de aquel triunfo de drupas y de pulpas, transpira una bufonesca estulticia satisfecha, un guiño esquizoide.

41

El encanto de Arcimboldo no se ha agotado. Los maniquíes de cera de escaparate de barbería, predilectos de los surrealistas praguenses, son parientes de aquellas cabezas artificiosas. Hay una intensa relación entre el *panoptikum* de Arcimboldo y la creación de Jindřich Štyrský, que amaba amontonar «curiosidades» de todo tipo. Nezval recuerda que Štyrský le confesó haber construido algunas

figuras artificiales: una con cuerpo de espárrago sobre un anticuado zapatito femenino, otra con cuerpo de vetusta otomana y como cabeza el anuncio de un producto para desarrollar los pechos.[467] Algo arcimboldesco se encuentra también en los *collages* de Teige, puesta en práctica del tema nezvaliano «la mujer al plural», desnudos femeninos desgajados y recompuestos arbitrariamente (mamas como mejillas, ojos sobre piernas), entremezclados con espejos, columnas, amanitas, hongos.

Pero la técnica de Arcimboldo revive, sobre todo, en algunas figuras verbales de la colección *Absolutní hrobař* (El enterrador absoluto, 1937) de Nezval. En la primera de estas imágenes, el *Hombre que compone con objetos su propio retrato* (*Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*), Nezval sustituye por una especie de transformismo[468] la estaticidad de las mezclas arcimboldescas. En la construcción del retrato, los objetos se suceden según el tiempo y el humor, de modo que la figura se cambia y recompone continuamente, pasando por una secuela de «fantasmagorías corporales» o más bien ejercicios de ilusionista. Aquel Hombre ora luce un «sombrero a modo de pequeño ataúd» hallado en el escaparate de un chamarilero, ora tiene una «cabeza-cactus», cubierta con las «espinas de desgarradores pensamientos», ora, en el estudio de un dentista, descubre en su propia boca dos molares que trituran «el ojo de cristal de sus ansias de caníbal» y se percata de que su lengua tiene «forma de topo». En aquel entorno, su cuello es «un manojo de puros habanos», atados por un ajustado cuello alto, y la corbata, «una golondrina domesticada». En los días en que el Hombre se siente más viejo, sus cabellos asumen el aspecto de «blancas virutas».

Pero la más curiosa de estas figuras es la que da título a la obra, el enterrador absoluto. Si los que aparecen en la cartelera de figuras para el espectáculo electromecánico *Sieg über die Sonne*, son danzantes ataúdes con chistera, féretros de *music-hall* a los que la apariencia geométrica confiere aspecto de *prouny*,[469] este de Nezval es un espantajo que produce náuseas, una larva enmohecida. Imagen gargantuesca, dispuesta a digerir «una de sus pútridas comidas cotidianas» en una mísera taberna, el enterrador absoluto reúne una sucia comilona y un funerario desmoronamiento. El ojo izquierdo, «similar a un huevo en conserva», va fijado «a un mapa catastral formado por una araña sobre un salchichón patinado de

moho», mientras que desde el derecho, «esmaltado de larvas de moscas», «sale volando, de cuando en cuando, una mosca carnaria tan grande como un botón». En su blando paladar, «cubierto por una membrana de saliva y de polvo», está encerrado «un cementerio en miniatura convertido en una fritura variada». Incluso los «alegres enterradores» (*veselí hrobaři*) de la tenebrosa creación de Halas palidecen ante este osazo nefando, todo costras y materia viscosa y trazas de babosa y líquenes, a pesar de que también en Halas aparecen rostros construidos con elementos tumularios, como aquel cuya boca es «un tanatorio de voces ahogadas».[470]

Con una remisión directa a las imágenes de Arcimboldo, Nezval insiste en las descomunales dimensiones de la nariz: «semejante a una aleta de ciclones oceánicos», «cubierto de ortigas e islitas del tamaño de granos de sémola», «ventilador protegido por narices Secesión», «caracol de la destrucción», bajo el cual tejió su nido una golondrina. Este «metafísico agitador del salvado de una cloaca absoluta», este gólem hilvanado con remiendos fúnebres, se adecúa de maravilla a la sustancia de una ciudad que debe gran parte de su brujería a un inquietante cementerio: el cementerio judío.

Los recursos de Arcimboldo reaparecen en algunas *podoby* (*visages*), las caricaturas de Adolf Hoffmeister. Cada *podoba* encierra una síntesis del mundo del personaje representado, de su vocación, de los símbolos de los que se rodea. Así, Chesterton-globo, con una antena de cruz en la nariz, se eleva como una mongolfiera. Max Ernst, con cuerpo de decrépita villa británica, merodea entre las columnas y los fantasmas y las plantas de sus *collages*. Teige se hace parte integrante de sus geometrías tipográficas. Sergej Tret'jakòv es un largo rectángulo con leyendas en chino, y Shaw, un puntiagudo cactus en un tiesto. En estos retratos burlescos, como en las fantasiosas viñetas de libros (el Fix de Verne tiene lentes formados por dos relojes, la Reina Gata de Carroll tiene sobre el sombrero y sobre los pechos y sobre el regazo hocicos de gatazos que parecen cabezas de cernícalo) y en las *cartes drolatiques* de Europa para el teatro liberado, Hoffmeister transforma lo vulgar de Arcimboldo en un alegre desenfado, en una *clownerie* típica de la época poetística.[471]

42

«… y en la calma de las tardes rosadas
tintinea el follaje de cristal,
que los dedos de los alquimistas rozan
como el viento».

JAROSLAV SEIFERT, *Praha*[472]

Cuando Rodolfo II trasladó a Praga la sede imperial (1583), la ciudad moldaviana se convirtió en teatro y liceo de arte hermética. Como mosquitos al vino dulce, acudieron los alquimistas de toda Europa. Con la esperanza de poder sanear con el oro alquímico las arcas —empobrecidas por las rarezas adquiridas— y de obtener un electuario que le prolongara la vida, Rodolfo quiso rodearse de un séquito de extravagantes destiladores, a los que magnificaba y colmaba de regalos, para después repudiarlos y encerrarlos en un calabozo, si le decepcionaban.[473]

Los vasos lúteos, los matraces, los andróginos, las perturbaciones, los casamientos, las conjunciones de elementos, el descenso a las comarcas del infierno, el coito del rey sulfuroso y la reina mercurial, que engendra el oro filosófico, la identidad entre la tortura de los metales en los alambiques y la pasión de Nuestro Señor, el huevo, las esferas de cristal, los árboles huecos, símbolo del atanor: todo lo maravilloso de la alquimia enfervorecía su fantasía hasta el delirio, distrayéndole de los asuntos de Estado.

Se cuenta que él mismo era un adepto a la doctrina de Hermes y que llevaba siempre, colgado del cuello y dentro de un cofrecillo de plata envuelto en terciopelo negro, un inútil elixir de la vida. Cuando él murió, el chambelán Kašpar Zrucký z Rudz robó aquel cofrecillo, junto a tesoros y tinturas, pero acabó en la cárcel, se colgó con un cordel de seda, fue descuartizado —porque merodeaba como fantasma— y sus cenizas fueron echadas al Moldava.[474]

La alquimia se enclava admirablemente en el mundo rodolfino, proclive a los caprichos del manierismo, a los híbridos, a las extravagancias, a las experiencias siniestras, a lo compuesto, a los androides de arcilla. Por otra parte, la propia melancolía saturnina de Rodolfo II, en la que parece sentar sus premisas la lugubridad del barroco y de Mácha, se corresponde con la oscuridad de la putrefacción, con la negritud durante la cual la materia de la Gran

Obra asume un color de muerte: es la melancolía del adepto que espera hasta el infinito el éxito de sus mescolanzas y cocciones.[475]

Los agentes soltados por Rodolfo a los países extranjeros en busca de objetos de arte tenían, también, el encargo de encontrar alquimistas y atraerlos hasta la corte[476] con promesas y regalos. Para los charlatanes, que recorrían entonces Europa a lo largo y a lo ancho como los Englische Komödianten y, más tarde, los farsantes de la comedia improvisa, Bohemia fue una especie de California de la ciencia mágica. Un grabado emblemático habría podido representar así la ciudad moldaviana en aquellos años: en un aire podrido por vapores de azufre, bajo un turbio sol androcéfalo con la efigie de Rodolfo, Trismegisto Segundo, en los jardines imperiales florecen árboles de metal con negros cuervos en las ramas y, espantando a gaviotas y a patitos, una flotilla de destartalados bajeles-atanor navega por el Moldava, mientras, ensillada de hierro, la repugnante Megera de Bruegel corre, Castillo abajo, hacia el infierno.

Como el que cata un melón a la hora de comprarlo, Rodolfo, antes de contratar a un alquimista a su servicio, le hacía examinar por el protomédico Taddeo Hagecio (Tadeáš Hájek z Hájku).[477] Pero muchos tramposos conseguían de todos modos, con artimañas, engañar como a bobos al rey y al protomédico. Usaban crisoles con falsos fondos de arcilla o de cera, bajo los que escondían polvo dorado. O mezclaban el contenido del caliente crisol con una varita hueca que contenía alguna onza de oro bajo una capa de cera. O metían en el crisol carboncillos con limadura del soberbio metal oculta por cera negra, que se disolvería después con el fuego.[478]

Rodolfo se dejó embaucar a menudo por charlatanes, que se iban por los cerros de Úbeda, sin que en el Castillo, pese a la continua conjunción de azufre y de mercurio y a otros experimentos, naciera jamás el oro. Pero lo mismo les ocurría a los patricios y a los ricos burgueses de Bohemia, que se volvían locos con los coágulos y las sublimaciones y, devorados por la pasión de «teñir» como el soberano, depauperando sus propios posibles, montaban hornos de alquimia en sus palacios y castillos. Engatusados por las ininteligibles algarabías y por el prestigio de falsos destiladores, que les dejaban viudos de monedas, soñaban con fabricar el metal amarillo y alcanzar una juventud perenne, como los necios de las fábulas esperan las cagarrutas de oro y las disenterías de rubíes de

los asnos de los ogros. Como un fetiche maléfico les atraía el *Lapis philosophorum*.

Ejércitos de estafadores y de fisgones inútiles y huecos, de curanderos y ungüentarios invadieron Praga, deslumbrando a la gente con su hablar cavernoso, sus bálsamos y sus espejos mágicos. Presumiendo de gran maestría para hacer volar el mercurio y centellear el azufre, muchos aventureros llenaron sus bolsas en la ciudad rodolfina, para después esfumarse como el cuervo del arca, si la mala fortuna no los arrojaba al «profundo Cáucaso» de la torre Blanca o los colgaba de una horca dorada, vestidos con pajillas de oro, balanceándose al viento. Por otra parte, si en la figura del *clown* el guiño burlón se convierte a menudo en la mueca de sufrimiento de un marginado expuesto al ludibrio, en la máscara del alquimista la prosopopeya desmedida de charlatán payaso tiene matices de amarga tristeza y de luto.

43

La tradición reza que, en tiempos de Rodolfo II, los alquimistas vivían en las minúsculas casuchas de la callejuela de Oro (Zlatá Ulička, Alchimistengäßchen, Goldmachergäßchen), una liliputiana callecilla onírica en la periferia del suntuoso Castillo. Meyrink, quien, según Max Brod, buscaba también la piedra filosofal,[479] así la describe: «Una estrecha, tortuosa callejuela con ballesteras, un rastro de caracol, de una anchura apenas suficiente para dejar pasar los hombros, y he aquí que me encontré delante de una fila de casuchas, ninguna más alta que yo. Extendiendo los brazos, podía tocar sus tejados. Había llegado a la calle de los Alquimistas, donde en la Edad Media los adeptos habían encandecido la piedra filosofal y envenenado los rayos lunares».[480] Y Oskar Wiener: «Es una calle realmente muy alegre, como construida con las piezas de una caja de juguetes. Las multicolores casitas de muñecas, la más grande de las cuales no mide más de cuatro pasos al cuadrado, están pegadas a la muralla que rodea el foso de los Ciervos. En el maravilloso callejón ciego vive aún pobre gente, pero las minúsculas habitaciones, cada una de las cuales constituye toda una casa, se mantienen escrupulosamente limpias, y en las ventanas, nunca más

de dos, florecen pelargonios y claveles».[481]

La leyenda cuenta que el sospechoso Rodolfo custodiaba con áspera vigilancia a sus melenudos alquimistas de la callejuela de Oro. Cada uno tenía como residencia y como laboratorio una de aquellas casas de muñecas y, encerrado allí dentro, tenía que entregarse, sin tregua, a las transmutaciones. Un lansquenete con alabarda paseaba arriba y abajo, de noche y de día, por la callejuela. En cierta ocasión, embriagados por el sol de oro que lucía en el cielo y por el canto de los primeros pájaros de primavera que construían sus nidos en los muros, algunos de estos charlatanes pidieron a voz en grito salir de paseo por el foso de los Ciervos. Pero en el foso cazaban los nobles amigos del emperador, y no se podía permitir que los toscos alquimistas se entremezclaran con tan selecta brigada. Como protesta por la negativa, los *Wundermänner* se arrancaron las barbas asirias, destrozaron las retortas, los matraces y los sopletes, lo arrojaron todo al foso encima de los cazadores y se declararon en huelga: no volvería un solo grano de oro a la corte. Entonces, Rodolfo decidió contentarlos a su manera: los hizo conducir al foso y mandó que se les encerrara en jaulas de hierro colgadas de los abetos, donde murieron de hambre, miserablemente. Y esto porque un alquimista no debe abandonar su humosa cocina, para pasear despreocupado bajo el esférico manto, a gozar del azul de la primavera.[482] El malhumorado Rodolfo, por tanto, maltrata y suprime a los alquimistas de su «serrallo», del mismo modo que Saturno devora a sus propios hijos y el antimonio, *lupus metallorum*, corroe los metales.[483] Meyrink afirmaba, incluso, que, en el foso de los Ciervos, los osos de Rodolfo «viven de la carne de adeptos».[484]

La leyenda según la cual los alquimistas residían en la callejuela de Oro se remonta, como la golémica, al Romanticismo tardío. El Castillo, ciudad en la ciudad, no estaba sujeto a las leyes vigentes en el resto de Praga: por ello, en el siglo XVI una chusma de tenderos, de artesanos no registrados, de revendedores, de gente de mala fama se alojó dentro del marco de sus muros. Con el mudo consentimiento de las autoridades, nació, por encima del foso de los Ciervos, un espaldar de casas-juguete enganchadas, cual parásitos, al complejo organismo del Castillo. En aquellas casitas vivieron también batidores de oro, de ahí que la calle tomara inicialmente el nombre de Zlatnická (de los Orfebres), y arqueros, que montaban

guardia frente al Castillo y vigilaban sus cárceles. Los artesanos, los mercaderes e incluso los arqueros conseguían sustanciosas ganancias con la venta de vituallas, bebidas y objetos útiles para los prisioneros de las dos torres que delimitaban la Callejuela: la torre Blanca, desde donde, a menudo, eran arrojados también los alquimistas, y la Daliborka.[485]

Esta última tomó nombre del caballero Dalibor z Kozojed, que fue encerrado en ella a finales del siglo xv, por haber apoyado a los campesinos de la región de Litoměřice en la revuelta contra un cruel terrateniente. Temiendo enloquecer en el oscuro calabozo por la soledad y el eterno silencio, sin vislumbrar jamás ni un jirón de cielo, Dalibor mandó que le compraran un violín, y con asiduo ejercicio alcanzó tal maestría, que desde todos los rincones de Praga llegaban los curiosos a escuchar, bajo la torre, sus sonatas. En primavera, los tristes gorjeos del instrumento del prisionero competían con los de los pájaros del foso de los Ciervos. El violinesco sollozo cesó tan solo cuando Dalibor cayó (1498) bajo el hacha del verdugo. Pero toda fábula exige una razón: por ello, la quejumbrosa música no era sino el grito desgarrador de Dalibor torturado en el potro, que en la jerga de los verdugos se denomina, precisamente, «violín». Lo que no quita que en las noches de luna se oiga aún su sonido dentro de la torre embrujada.[486]

El convencimiento de que en la callejuela de Oro vivían los alquimistas derivó, tal vez, del hecho de que había también orfebres entre los inquilinos de sus casuchas. La explicación histórica no es, sin embargo, menos atractiva que la leyenda, porque nos ofrece la imagen kafkiana de un mundo parasitario en los márgenes de un misterioso Castillo. No es casual que Kafka viviera durante algún tiempo (1916) en el número 22 de aquella calle.[487] Ni es casual que, más que un castillo, el Castillo sea, en su novela (1922), un «revoltijo de casuchas» miserables, pegadas la una a la otra.[488] Pero está claro que nadie podrá borrar el vínculo legendario entre los alquimistas y la estrecha calle. Diremos, con Nezval:

En la callejuela de Oro en Hradčany
parece que el tiempo no pase.
Si quieres vivir quinientos años,
déjalo todo y conságrate a la alquimia.
Cuando ocurra ese simple milagro,

nuestros ríos no tendrán ya oro.
Adiós, adiós, charlatán, saluda
de nuestra parte al siglo venidero.[489]

En las pintorescas casitas de muñecas, en las angostas cocinas, detrás de las ventanas minúsculas, la fantasía vislumbra aún adeptos y fámulos ansiosos por encontrar, como afirma Cencio en el *Candelaio*, «el oro purísimo y probadísimo en el fondo de la vítrea cucúrbita, embadurnada con el luten de la sabiduría» (acto l, escena XI). Los imaginamos encerrados en aquellas casitas, como en jarrones untados de luten, absortos en la ejecución de innumerables destilaciones, repitiendo durante semanas y semanas, cocidos por el humo, quemados por el fuego, teñidos de pez y cayéndose de sueño, el mismo proceso, con una paciencia que bien concuerda con la infinita, proterva paciencia de Praga. Nos parece oírlos rezongar, como en el *Laberinto* de Komenský:[490] uno por el disfavor de los astros, otro por la intrusión de tierra legamosa en el mercurio, otro por el estallido de las cucúrbitas a causa del fuego irruyente, otro por la mala cocción debida al fuego lento y mortecino, otro por el humo que le impide seguir la calcinación, otro por la evaporación del hidrógeno. Diremos, con Seifert:

Alquimistas, hervid vuestros venenos,
farfullad una fórmula oscura,
escribid los signos de un oculto abecedario,
y os obedezcan los demonios.[491]

Vemos, por tanto, que en la callejuela de Oro el prodigio dramático de la transmutación tiene como fondo un escenario de feria y de titiriteros, una exigüidad arquitectónica que parece provocada por la varita de un mago. Gran parte de la demonía de la ciudad moldaviana mana, precisamente, de aquellas casitas. En el drama de Karásek *Král Rudolf*, Arthur Dee le confiesa a Rumpf: «… amo a esta maravillosa Praga, tan singular y encantadora como su melancólico rey. Esta tétrica ciudad —créeme— infunde una llamarada de locura en el cerebro de quienes la hacen suya. En la callejuela de Oro, donde Rodolfo colocó las fraguas de los alquimistas, está toda el alma de la ciudad. Tanto vigor, tanto magnetismo de fuerzas ocultas están condensados en ella, que se logran intentos que en

otro lugar fracasarían».[492]

Pero el cuadro no estaría completo, si no recordáramos que el escritor polaco Stanislaw Przybyszewski, ídolo de los decadentes bohemios, soñó en vano con instalarse en la callejuela de Oro,[493] y que en una de aquellas casitas, en el número 4, antes de la Segunda Guerra Mundial, tenía su aposento una célebre quiromante praguense, madame de Thèbes.[494] Tres cartas gastadas, tres cartas sobre el grueso tapete de la mesa, y muchas fotos amarillentas en las paredes, y una magnífica vista al foso de los Ciervos. Como en las cuevas de las adivinas de Josefov, un gatazo redondo con vientre de tambor, un gran maullador, paseaba por la pequeña habitación, cuando no estaba acurrucado, como el *black cat* de Beardsley, sobre la cabellera-cesta de la quiromante.

44

En agosto de 1584, dos magos ingleses llegaron al Castillo: John Dee y Eduard Kelley. Procedían de Polonia.

John Dee solía conversar con los espíritus, evocándolos en un *magic mirror*, una bola de cuarzo ahumado, regalo del ángel Uriel.[495] En los encuentros con los mensajeros celestes, ayudaba a John Dee el nigromante Eduard Kelley. Las biografías de los alquimistas están llenas de enigmas, de misteriosas interferencias, de oscuridades, de milagros. Pero si de John Dee (Jan Devus), astrólogo nacido en Londres en 1527 y muy querido por la reina Isabel, algunas crónicas hablan como de un archisabio, de Kelley todas las fuentes aseguran unánimemente que era un *Jahrmarktsdoktor*, un charlatán ávido de ganancias, con el ánimo privado del preciado bálsamo de la honradez; un aventurero hablador, a quien, según Svátek, «le corresponde un lugar en el Pitaval bohemio y no en un Panteón de doctores de la edad rodolfina».[496]

El hecho, además, de que él tuviese la nariz picuda, los ojos de ratón y las orejas cortadas (se las había cortado, en 1580, el verdugo de Lancaster, por falsificar documentos notariales)[497] aumentaba su ambigüedad, su halo de diablo. Meyrink le define: «el charlatán de las orejas amputadas, el instigador, el médium».[498] Se llamaba, en realidad, Talbot, y había nacido en Worcester en 1555.

Mutilado por el verdugo, se dejó crecer largos cabellos, para disimular la falta de orejas, cambió su nombre por el de Kelley y huyó de Lancaster, vagando por Inglaterra.

Durante estos vagabundeos, en una posada de Gales, puso sus manos en un arcano manuscrito, hallado en la tumba de un monje-brujo junto a dos frascos de marfil, uno con polvo rojo y otro con polvo blanco. El viejo cartapel estaba escrito en un lenguaje impenetrable. Convencido de que contenía la fórmula para obtener la piedra filosofal, Kelley corrió (el 22 de noviembre de 1582) a Mortlake, donde residía el doctor Dee, con la esperanza de que, conjurados por el mágico espejo, los espíritus le proporcionaran la clave para descifrarla.[499] Aunque borrachuzo y embrollón, Kelley le inspiró gran confianza al astrólogo de la reina, y se convirtió en su ayuda en los diálogos con los ángeles y en las transmutaciones. Sus exorcismos, su angelología y el prestigio de ambos atrajeron a muchos curiosos, y, al parecer, a la propia Isabel I, a la «capilla» de Mortlake. Cuando, en junio de 1583, el conde palatino de Sieradz, Olbracht Laski (el «príncipe Alasco polaco»),[500] estuvo en Inglaterra, no dejó de visitar el laboratorio de Dee. El 26 de junio, un espíritu, interpelado a través del espejo, le predijo que, a la muerte del rey Stefan Batory, él ascendería al trono de los Jagellones.[501] Laski, que ambicionaba aquel puesto, halagadísimo, invitó a los dos brujos a Polonia. Después de un bienaventurado viaje, John Dee, junto con su mujer Fromonda, su hijo Arthur y el cuentista de Kelley, llegó a Cracovia: también aquí continuaron las apariciones chagalianas, las previsiones que inebriaban a Laski.[502] Stefan Batory, muy entendido de horóscopos y de astrología, no quiso ser menos, y los enviados celestes llegaron también para él, a su residencia.[503]

En agosto de 1584, dos magos ingleses llegaron al Castillo: John Dee y Eduard Kelley. Procedían de Polonia. John Dee, que entendía el lenguaje de los pájaros y sabía hablar el idioma del primer hombre, Adán, se ganó el favor del hipocondríaco soberano, transmutando mercurio en oro y animando todo un teatrillo de espíritus en su cristal.[504] Por otra parte, ¿qué artilugio podía ser más adecuado que un espejo encantado para los caprichos de Rodolfo y aquella *boutique* de maravillas que es la ciudad moldaviana? Un espejo parlante, una vorágine de ángeles, un objeto loco que situar, en el arsenal del ilusionismo praguense, junto a los cilindros de los malabaristas de Tichý o al triángulo que conduce hacia atrás en el

tiempo a velocidades de vértigo en el «romaneto» de Jakub Arbes *Newtonův mozek* (El cerebro de Newton).

Aunque aclamados en la corte con todos los honores, los dos magos hacían el doble juego. Prometiéndole también a él, con la ayuda de la providencial esfera, el trono polaco, se aprovecharon del favor de otro fanático de la alquimia y gran crédulo, Vilém z Rožmberka, señor de Krumlov y margrave del reino bohemio. En los laboratorios de Rožmberk en Krumlov y en Třeboň, se reunían multitud de taumaturgos, adivinos, destiladores; mesnadas de diezmadores de bolsas y estafadores, que empobrecieron con mil enredos y malicias el linaje de la Rosa de Cinco Hojas. Un adepto de Meissen le pidió a Rožmberk ochenta florines y los sembró en el jardín del castillo de Krumlov, regándolos después con tintura alquímica. Y mientras Rožmberk esperaba que brotara oro, el tramposo, una noche, los desenterró, esfumándose con el botín.[505] Esta anécdota ilustra, a modo de parábola, la tendencia esotérica a considerar los metales como organismos que pueden crecer, madurar y multiplicarse como el trigo, si están sembrados en buena tierra,[506] y a la vez la bribonería del alquimista sembrador que se burla de su mecenas (porque el beneficio es semilla de ingratitud).

Como Laski, también Rožmberk participaba activamente en las sesiones con espíritus. Puso a disposición de Dee la fragua de Krumlov, para que buscara *solo para él* la piedra filosofal, y le escondió en el castillo de Třeboň cuando Rodolfo II, instigado por la parte católica y por el nuncio papal, que acusaban al mago inglés de nigromancia y de comercio con Satanás, le echó de las tierras bohemias.[507] Cuando, después, al morir Batory (1586), subió al trono polaco el príncipe sueco Zygmunt III Waza, sobrino del último de los Jagellones, y Rožmberk y Laski se quedaron con un palmo de narices, Dee prefirió volver a Inglaterra, aunque la plebe de Mortlake le había quemado ya la casa y la riquísima biblioteca. Continuaba, entre tanto, aunque ya sin Kelley, tomando nota de sus citas con los ángeles. Pero a la muerte de Isabel (1603), Jaime I, el sucesor, no le fue favorable. Y él, aconsejado por los serafines, se preparó para la partida, pero cayó enfermo poco antes de embarcar, y la muerte le sorprendió en Mortlake en septiembre de 1607.

En la literatura praguense, John Dee aparece a menudo como un gorrón y embaucador también, aunque no tan vulgar ni tan descarado como Kelley. En el drama *Král Rudolf* de Jiří Karásek, el

embrollón John Dee y su hijo Arthur, fingiendo destilar el *aurum potabile*, preparan una mezcla mortífera para envenenar a Rodolfo, pero, descubiertos, acaban en la torre Blanca, sepultura de vivos. Y es la hija del alquimista, Gelchossa, la que denuncia al padre y al hijo ante el rey, que se ha enamorado de ella: Gelchossa, que quiere eliminar la melancolía —silla de espíritus malignos— del alma de Rodolfo, y sustituir con su propio afecto los libros ventosos, los engaños de la embaucadora magia sideral y esotérica, consolándole en su inerme soledad.

En la novela de Meyrink *El ángel de la ventana de Occidente*, John Dee se reencarna en nuestros días en el protagonista, quien revive el viaje del mago inglés a la ciudad moldaviana, su visita al triste Rodolfo II, y se encuentra, además, con el arrugado y casi momia Rabbi Löw, para disputar con él sobre alquimia y sobre ángeles. ¿Existen nexos entre el doctor Dee y el Maharal de la leyenda? Adán era llamado el magisterio de los alquimistas, porque la materia de las transmutaciones era la quintaesencia del universo, y el Golem es la copia de Adán, porque es un conglomerado de barro.[508] La creación golémica y la búsqueda de la piedra filosofal convergen. El espejo de Dee prevé el futuro, como las gaviotas las tormentas; el cine de Maharal resucita las sombras del remoto pasado, los patriarcas.

Pero ¿es posible que todo el espiritismo de John Dee fuera tan solo charlatanería, escamoteo, *Gaukelei* de mercado? Si había engaño en sus evocaciones de los seres supraterrenales, ¿jamás nadie se dio cuenta de que, junto a su ayudante, él engañaba con su labia a los ingenuos? ¿Es posible que tan exaltadas fantasías se dejaran tan fácilmente atrapar por las artimañas de la cristalografía o del espejo mágico? E Isabel, que le tenía en gran estima, ¿no tuvo jamás sospecha de fraude? Por otra parte, si él era, realmente, un pronosticador y un vidente y un experto alquimista, ¿cómo consentía, la reina, que un hombre de tanta valía, en lugar de permanecer en su corte, buscara fortuna entre soberanos y magnates extranjeros?

Alguien insinúa, y no hay que descartarlo, que Dee y Kelley podían ser agentes secretos de la reina de Albión, la cual quería, con su ayuda, impedir que los Habsburgos se adueñaran de la corona polaca, o bien obtener apoyo contra Felipe II, rey de España. Esta tesis se vería corroborada por cierta frialdad de Rodolfo hacia

John Dee y por el continuo ir y venir de los dos brujos entre Bohemia y Polonia. En tal caso, la charlatanería, con todo su inventario de espejos, de presagios, de arcángeles, habría servido tan solo como tapadera de manejos políticos, y el diario en el que Dee registró sus coloquios con los enviados celestes no sería más que ficción, criptografía.

45

Semejante hipótesis, sin embargo, se contradice con el posterior destino de Kelley, conocido como Engelender. También él gozó de la estima de Vilém z Rožmberka y destiló en los laboratorios de Krumlov y de Třeboň, contribuyendo a enflaquecer las arcas de aquel margrave invadido por la pasión esotérica. Cuando, en 1586, Dee fue expulsado de Praga, Rodolfo II llamó al Castillo al curandero de los largos cabellos, pese a que Vilém no quería soltarle.

Kelley le dio al soberano un ruibarbo contra la hipocondría y, con una gota de tintura roja, transformó el mercurio en oro, en presencia del rey. Rodolfo, convencido de haber encontrado una joya de adepto, volvió a ganárselo con regalos y honores, le nombró consejero imperial y, puesto que Kelley aseguraba descender de un noble linaje de Irlanda, le elevó, en 1588, a caballero bohemio (*rytiř z Imany*),[509] Kelley se hinchó de arrogancia, se encasquetó la toga y se puso a presumir como un sabio que hubiese desentrañado la esencia del universo.

De cuando en cuando, hacía alguna excursión a Třeboň, donde, protegido por Rožmberk, se había escondido John Dee. Junto a su viejo socio, recorría los alrededores, cazaba en los bosques y pescaba en los estanques, tan numerosos en aquella región. Cierto otoño, por culpa de un cochero borracho, precipitaron con la carroza en un barranco, y con gran esfuerzo lograron los pescadores ponerlos a salvo.[510] Entre tanto, lo mismo el emperador que Rožmberk esperaban de Kelley, en vano, la piedra filosofal. Si Rodolfo le había ascendido al grado de caballero, Rožmberk le regaló dos feudos en las proximidades de Jílové: Libeřice y Nová Libeň, cada uno con sus poblados contiguos.[511]

Con sus propias ganancias y con la dote de su mujer Johanna —una rica bohemia—, Kelley compró en Jílové una fábrica de cerveza, un molino, algunas casas, y poco a poco se arrogó el monopolio de los víveres del distrito, encareciendo los precios a su antojo, sin que de nada sirvieran las protestas de los ciudadanos, pues el alquimista se había convertido en uno de los más altos próceres del reino. Su hermano menor llegó también a la tierra prometida: haciéndose pasar por un caballero irlandés, tomó como esposa a una rica noble, y con la dote adquirió dos poderes del Desorejado.[512]

En Praga, donde pasaba su tiempo entre crápulas y desenfrenos, Engelender compró dos casas en la Ciudad Nueva: en una de ellas, en Dobytčí Trh (Mercado del ganado), antes de Kelley, según la tradición, había vivido el doctor Johann Faust.[513] Entre los charlatanes de la ciudad rodolfina, no podía faltar Faust: en los *Faustbücher*, el más antiguo de los cuales data de 1587, el encantador, dando vueltas por Europa a lomos de Mefistófeles, convertido en un caballo que tiene alas «como un dromedario», sobrevuela también Praga.[514] Y la casa de Faust (*Faustův dům*) no podía encontrarse en un lugar más brujo y espectral que aquel Dobytčí Trh, del que más tarde hablaremos: un lugar en cuyo subsuelo la fantasía popular colocó cárceles, suplicios, conjuras, enterrados vivos; un ambiente ideal —con sus horcas y sus leyendas— para los nigromantes.[515]

Según la leyenda, que llenaba de orgullo a los románticos, Faust era un checo experto en las artes negras, es decir, en nigromancia y en prensa. Se llamaba Šťastný, es decir, «feliz», es decir, Faustus. Durante la revolución husita habría emigrado a Alemania, tomando el apelativo de Faust y de Kuttenberg, por su pueblo natal (en checo, Kutná Hora). Es decir, que él no era otro sino Gutenberg, el inventor de la tipografía.[516] En el poema *Labyrint slávy* (El laberinto de la gloria, 1846) de Jan Erazim Vocel, el bachiller bohemio Jan Kutenský, después de la derrota de los taboritas de Prokop Holý en Lipany (1434), desesperado, se dedicó a las artes esotéricas, teniendo como fámulo al diablo Duchamor, a quien le había vendido el alma. Después de que el sacrificio de su amada Ludmila le liberara de las garras satánicas, él se afincó en Maguncia, y allí inventó la prensa, a eterna gloria del pueblo eslavo. Pero en las comedias de los marionetistas folklóricos, en el teatro de los

pimprlata,[517] Faust vuelve a ser aquel, más atractivo, de los *Faustbücher*, aunque en la capital de Portugal, donde llama a corte «Alejandro el Grande con su manto de duque checo y la bella Helenoria vestida de turca», se encuentra al lado del burlesco fantoche bohemio Kašpárek, al que los dedos se le antojan huéspedes.[518]

La fortuna y la celebridad de Kelley crecieron en el arco de pocos años. Pero solo está bien lo que bien acaba. El árbol de la cucaña lleva en lo alto una máscara de muerte. En abril de 1591, mató en duelo al cortesano Jiří Hunkler.[519] Ese día se echó el dado de su ruina total. Encendido por la ira, el emperador, que se había cansado de esperar en vano la piedra filosofal, emitió un mandato de captura contra Kelley. El alquimista trató de alcanzar Třeboň, para encontrar refugio en el Eldorado de los Rožmberk, pero los esbirros le detuvieron en una posada de Soběslav, mientras esperaba el cambio de caballos. Desenvainó su espada, pero fue vencido y encerrado en la torre Chuderka de Křivoklát.[520]

En prisión, Kelley se enfurecía como una fiera: le pasaban la comida por un angosto agujero. Después empezó a ayunar y enfermó de inanición. Temiendo que el alquimista muriera sin desvelar la fórmula, Rodolfo mandó a uno de sus medicachos de corte para curarle. Pero, puesto que el prisionero no quiso revelar los secretos de sus alambiques a dos consejeros por él enviados, el emperador le hizo más dura la cárcel. Intratable y alpestre, encareció la dosis, cuando Rožmberk intercedió en favor de su protegido. El castellano de la torre Chuderka tuvo orden de sonsacarle a toda costa —incluso con la tortura— la arcana receta, pero Kelley: punto en boca.[521] Entre tanto, la familia languidecía en la estrechez, pues, en el otoño de 1591, Rodolfo había decretado el secuestro de las propiedades del inglés, confiándolas a dos comisarios imperiales, que hicieron con ellas mangas y capirotes. Su mujer se endeudó hasta el cuello para aliviarle el cautiverio.

Kelley permaneció más de dos años y medio en Křivoklát. Perdida ya toda esperanza de gracia o de un proceso regular, decidió huir y, tras corromper a un guardia, salió una noche por una ventana de la torre. Pero la cuerda se partió y Kelley cayó en el foso. Le encontraron por la mañana, sin sentido y con una pierna rota. Rodolfo se apiadó y permitió que su familia le llevara a Praga. Pero el cirujano tuvo que amputarle la pierna y sustituirla por una

de madera.

Así, la tullida apariencia de Kelley, el Pata de Palo, el Desorejado, se aproxima a la de Tycho de nariz-prótesis, a los mostachos emperifollados de Arcimboldo, a las tropas de peregrinos cojos. En la corte, donde debido a su declive brillaban otros tramposos, Kelley no fue vuelto a admitir. Las posesiones se le restituyeron, pero los comisarios las habían mermado tanto, que, para volverlas a poner a punto, la mujer hubo de vender sus joyas.[522] La alquimia no les rentaba ya. Vilém z Rožmberka había muerto en 1592, y su hermano Petr Vok prefería tener en Třeboň un harén de bellezas exóticas que gastar el dinero en destilaciones. La desventura de Kelley ratifica la exactitud del dicho de que la bolsa de los alquimistas estaba hecha con piel de camaleón, pues solo se llenaba de aire y de viento. Ni siquiera despojándose de sus muchas casas y propiedades de campo, pudo Kelley calmar a la turba de acreedores, y Rodolfo, con el pretexto de las deudas, en noviembre de 1596 le mandó encarcelar en el castillo de Most. Para estar cerca de él, su mujer, rehusando retirarse en un claustro, se trasladó con los dos hijos a aquella pequeña ciudad.

Desde la cárcel, Kelley envió a Rodolfo su tratado *De lapide philosophorum*, con una carta en la que se proclamaba inocente, afirmando que será siempre costumbre de los hombres liberar a los Barrabás y crucificar a Cristo. Como toda respuesta, se le hizo aún más amarga la detención. Se convirtió entonces el charlatán en un inerme muñeco martirizado, asumiendo semblanza de Cristo. Señores, en lugar del lujoso espectáculo de las vasijas embadurnadas, de los árboles huecos, de las diáfanas esferas en las que se consuma la unión de los elementos, veremos ahora el declive de un jactancioso alquimista arrojado, no ya como un Ícaro a un bruegeliano mar de opalescente neblina, sino —como el último de los bribones— al frío infierno de una cárcel bohemia. Si los espasmos del metal torturado repiten el sufrimiento de Cristo, no menos que el metal sufre, en el alambique de la cárcel, el charlatán sin orejas; además, mientras que en el atanor las sustancias conocen solo una muerte provisional —pues, como Cristo, resurgirán, sublimadas—, para el Desorejado no habrá gloriosa resurrección, sino muerte sin retorno.

En el verano de 1597, la mujer de Kelley pidió audiencia al emperador, pero un chambelán amenazó con detenerla como

cómplice y mandar a sus hijos a un convento. El alquimista decidió entonces intentar de nuevo la huida. Su hermano, llegado desde Praga, le esperaría con una carroza bajo el castillo de Most. ¡Horrible suerte! También esta vez, la cuerda se partió, y Kelley cayó en el foso, rompiéndose la otra pierna. Reconducido a la cárcel, se quitó la vida, bebiendo un fuerte veneno que le había pasado, a hurtadillas, su fidelísima esposa: era el 1 de noviembre de 1597.

46

Agitada existencia tuvo también otro alquimista, cuyo nombre está vinculado a la brujería de la ciudad moldaviana: el polaco Michael Sendivogius.[523] Tan dispares vicisitudes le ocurrieron, que su biografía más parece un *collage* de distintas vidas.

Después de haber recorrido Alemania en carroza, en 1590 hizo un alto en Praga, pero Kelley, que, aún en auge, temía la competencia, le mantuvo alejado de la corte, hospedándole en una casa suya, en Jílové.[524] Pero a Sendivogius, que se hacía pasar por noble y poseía un espíritu señorial, no le resultó difícil encontrar protectores en la capital bohemia. Consiguió, en poco tiempo, engatusar al médico Mikuláš Löw z Löwensteinu y después al rico patricio Ludvík Korálek z Těšína. Este último era un apasionado del arte esotérico, como Cencio, el protagonista del *Candelaio* de Giordano Bruno: su consorte, gruñona e intolerante frente a las incursiones alquímicas de su simplón marido, habría podido repetir las enojadas palabras de Marta, la mujer de Cencio: «He aquí que este, por habérsele metido en la cabeza la esperanza de encontrar la piedra filosofal, se ha reducido a tal, que le cuesta trabajo comer, le inquieta estar en la cama y la noche se le hace tan larga como a los niños cuando están deseando estrenar algo. Todo le aburre, cualquier otro momento le resulta amargo, y su único paraíso es el horno» (acto 1, escena XIII).

Para deslumbrar a Korálek, Sendivogius sumergió en un líquido un clavo y un gancho de colgar trapos, y los levantó con tizones encandecidos, transformándolos en pura plata. Después le prometió prolongarle la vida hasta los doscientos años. Korálek perdió la

cabeza y, discutiendo con su esposa, llenó a Sendivogius de dinero y regalos. Cuando aquel le curó a él mismo de hidropesía y a su hija de viruela, Korálek se entusiasmó tanto con el alquimista que le concedió una casa en la Ciudad Nueva y le envió los muebles, dos camas con su lencería, un carro lleno de carbón para los experimentos y un sombrero con una pluma blanca. Cuando, más tarde, Sendivogius tuvo un hijo, el patricio envió a la puérpera sábanas y edredones, dos barriles de vino y mantequilla de sus tierras.[525]

Puesto que con una panacea había sanado también al hijo de Löw z Löwensteinu, gravemente enfermo, Sendivogius estaba conceptuado ya como un taumaturgo.[526] Sin embargo, él mismo no debía de creer mucho en su fármaco, dado que, en 1594, al estallar la peste en Praga, huyó a Sajonia y, pese a las llamadas de su protector, solo regresó al remitir la epidemia. Inmediatamente buscó dinero para adquirir una de las casas de Jílové, que la mujer de Kelley, arruinada, se veía obligada a vender. Para satisfacerle, Korálek, cuyos bienes habían mermado, contrajo una deuda con el rico judío Maisl, irritando tanto a su mujer, que esta se marchó con su madre. Poco después, el pródigo patricio, que unía a la manía de la alquimia el vicio de la bebida, cayó de nuevo enfermo, y Sendivogius no supo esta vez salvarle, ni con ponches de sol, ni con sal de la luna, ni con tintura de antimonio diaforético. Korálek murió, reconciliado con su arisca esposa, en 1599, gritándole al alquimista polaco: «Hic est ille Lapis tuus philosophicus!».[527]

La señora Korálková acusó a Sendivogius de haberle envenenado a su marido con sus electuarios, y le exigió que le restituyera las sumas que el desdichado le había prestado. Los guardias le detuvieron en Jílové, pero él pudo demostrar que las emulsiones y mezclas suministradas a Korálek no eran tóxicas y que este había muerto por su adicción al vino. Pagó una parte de la deuda y fue excarcelado. Estallada de nuevo la peste, se eclipsó entre el desbarajuste general.

Y aquí entra en juego la misteriosa figura de Alexandre Seton, llamado Cosmopolita, un alquimista errante, que hacía prodigios con su polvo rojo. Aparecía como un meteoro en distintos puntos de Europa, para realizar una deslumbrante transmutación y largarse inmediatamente. Hasta que cayó en las redes del príncipe elector de Sajonia Cristian II, que, en la vana esperanza de que le revelara la

fórmula de sus destilaciones, le hizo encerrar y torturar en la casamata de Königstein. La sombra de Seton (Setonius) se entremete en el destino de algunos alquimistas, que pasaron por el Castillo de Praga. Por ejemplo, en el del orfebre de Estrasburgo Filip Jakub Güstenhöver. Habiendo sabido que aquel poseía un tarro de tintura purpúrea, que le había regalado Seton en una de sus fugaces apariciones, Rodolfo II envió inmediatamente a aquella ciudad a un chambelán, para que convenciera al orfebre para dirigirse a Praga. Güstenhöver aceptó de mala gana, y en efecto el viaje le resultó fatal, pues el frasco, que no era la *bouteille inépuisable* de Robert-Houdin, se agotó pronto, y el emperador, sospechando una tomadura de pelo, dejó al orfebre desmoronándose en la torre Blanca.[528]

Mientras Seton languidecía, enflaquecido por las torturas y los hierros, en la oscuridad pantanosa de la celda de Königstein, llegó a Dresde Michael Sendivogius. Él había conocido a Setonius en las juveniles correrías por Alemania. Acogido ahora en la corte, con sus depuradas maneras y su prestigio (entre otras cosas, convertía una trucha viva en cristal y un cristal en trucha), Sendivogius cautivó la benevolencia de Cristian II y, afirmando que habría convencido al alquimista escocés para que revelara la fórmula, obtuvo el permiso de visitar a Seton y pasear con él dentro del perímetro de la fortaleza.[529] No le fue difícil, después, sobornar a los guardias y huir con Seton hacia Cracovia. ¡Demasiado tarde! Agotado por los inusitados suplicios y por la evasión, Seton murió unos meses después, sin desvelarle la fórmula tampoco a él, aunque sí legándole sus cultos cartapacios y el polvo rojo, escondido en el momento de la captura y recuperado durante la huida.

Con la tintura de Seton en la mano, volvió a Praga e hizo feliz a Rodolfo, dejando que él mismo realizara la transmutación. Según Meyrink, para evitar que soberanos y magnates le preguntaran un secreto que no conocía, el alquimista polaco fingía sorprenderse al ver el admirable efecto de su tintura, asegurando que no esperaba semejante maravilla de un vulgarísimo polvo comprado en un *Maktschreier* de Cracovia por pocas monedas. Pero a Rodolfo le dio tanta alegría, que hizo grabar en una placa de mármol la frase: «Faciat hoc quispiam alius, / quod fecit Sendivogius Polonus».

Subió como la espuma la gloria de Sendivogius, pero a la vez crecieron las insidias. Durante un viaje de Praga a Cracovia, fue

atacado por los guardias del noble moravo Kašpar Macák z Ottenburku y arrojado a una prisión, de donde escapó agarrándose a una cuerda hecha con jirones de su propio traje. En mayor peligro incurrió cuando fue a realizar sus transmutaciones a Stuttgart, en el palacio del duque Federico. Con su artificiosa exquisitez polaca, logró conquistarse también el favor de este soberano, pero su éxito despertó los celos del alquimista de corte Müller von Müllenfels.

Müller, barbero suabio que había aprendido las estratagemas del malabarismo de *Quacksalber* de feria, en su peregrinar por Europa se había detenido, también, en el Castillo de Praga. Realizando una falsa transmutación de un crisol por sorpresa y haciéndose disparar una bala de amalgama, que se deshizo en el aire, el barbero suscitó el entusiasmo del voluble Rodolfo, que, como premio, le concedió patentes de nobleza.

Como el mediocre y tosco alquimista o más bien histriónico malabarista que era, es comprensible que tuviera celos de Sendivogius, caballero de buenos modales, polacucho agraciado, que había ido a jorobarle las cosas, poniendo en peligro su posición en la corte de Stuttgart. Por una parte, empezó a soplarle al duque que Sendivogius mentía que hubiese comprado casualmente el tinte rojo-sangre de un charlatán; por otra —¡piadoso consejo!—, exhortó al polaco para que se marchara, antes de que el duque, para arrebatarle el secreto, le mandara ahorcar. Recordando la suerte de Seton, Sendivogius decidió retirarse. Pero los esbirros del vulgar barbero, con balandranes, barbas postizas y capuchas cubriéndoles el rostro, le asaltaron mientras huía, le sustrajeron la prodigiosa tintura y lo tiraron al profundo calabozo de un torreón. Müller pudo así presumir de haber encontrado él también, a través de una serie de experimentos, la fórmula para transmutar, pero el duque, eufórico, le quitó el frasco y, a modo de inquisidor, trató de interrogarle sobre la fórmula. Era como pretender sacar aceite del corcho o vino de las piedras.

Sendivogius, que conseguía siempre —como un Houdini de la alquimia— evadirse de las más duras cárceles, había escapado, entretanto, del torreón. Meyrink noveló esta evasión, atribuyendo su mérito a la gentil Fiametta, una joven gitana, digna de un relato de Mácha. El alquimista, enamorado, quisiera llevar consigo a Fiametta a Estrasburgo, pero ella le dice: «Los hijos de Egipto no traicionan su propia sangre»[530] y se separa de él con una despedida

romántica. Cuando el duque Federico entró en conocimiento de los engaños de su tan querido destilador, le entregó al verdugo, y el exbarbero, en traje de pajillas doradas, pendió como un muñeco de una horca dorada.

Sendivogius no volvió jamás a poseer el polvo rojo.[531] Y sin él, era un hombre acabado. Se puso a recorrer Polonia, vendiendo electuarios y jarabes de acederilla y de agraz y sacándoles dinero a ingenuos magnates polacos. Meyrink relata que, después de tantas aventuras, el alquimista se retiró con su bella gitana a un decadente caserón en la inaccesible cima de un monte en lo más tupido de la Selva Negra, lejos del mundanal ruido, para estudiar ciencias herméticas. Murió a los ochenta años, en 1646.

En la literatura praguense, también Sendivogius tiene la imagen de intrigante maléfico y de estafador. En la floja tragedia romántica *Magelóna*, de Josef Jiří Kolář, emperejilada con frases retorcidas, latinajos, términos alquímicos y abundantes despropósitos, Sendivogius —astrólogo, «fabricante de oro» y adivino—, asociado con el loco don César, hijo ilegítimo de Rodolfo II, urde jactanciosas trampas, robos, planes infernales y termina —digno badajo de tal campana— en la horca. Pero lo más curioso de esta tragedia es que don César, que asedia a la noble española Magelóna Trebizonda, sería fruto de un amor pecaminoso entre Rodolfo y la mujer de Sendivogius.

47

Praga era, por tanto, en tiempos de Rodolfo II, albergue de charlatanes y ladronzuelos, de vendehumos henchidos de aire, de exploradores de bolsas ajenas. Nuestro tratadillo no puede olvidar al griego Mamugna de Famagosta, que llegó a la ciudad del Moldava con dos negros mastines, es decir, negros diablos. Así imaginamos que llega a Praga el Paganini satánico de los cuadros de Tichý: en una negra y destartalada carroza, vestido de negro, con una maltrecha chistera. Mamugna se hacía pasar por hijo del veneciano Marco Antonio Bragadin, capturado y desollado por los turcos en la toma de Famagosta. Se hacía llamar «conde serenísimo», y con el oro birlado a sus mecenas daba lujosas fiestas.

Sin embargo, no tuvo excesivo éxito a causa de la aversión de Kelley, y marchó a Múnich, donde, en 1591, acabó, vestido de oro, en una horca dorada, y de allí a una fosa común con las carroñas de sus mastines-luciferes.[532]

Pero el campeón de los aventureros fue, en tiempos de Rodolfo II, el italiano Geronimo (o Alessandro o Giovanni) Scotta (o Scota o Scotti o Scoto), astrólogo y destilador, pero, sobre todo, pícaro y rufián.[533] En las memorias de Dačický, en el año 1591, se lee: «Cierto italiano residente en Praga, engatusando y engañando a la gente, realizaba sus trampas con arte diabólico y brujo: Scota le llamaban».[534] Al parecer era nativo de Parma. Él también había recorrido Alemania, cometiendo un sinfín de fechorías, intrigando en asuntos matrimoniales y engañando a los bobalicones con su doctrina aprendida en los aquelarres que habrían tenido lugar bajo el nogal de Benevento. Llegó a Praga el 14 de agosto de 1590 con tres carrozas tiradas por cuarenta caballos y con un poblado séquito de servidores a caballo. En una de las carrozas, revestida de terciopelo rojo, estaba él, ataviado de forma ampulosa: con dos mostachillos afilados, con el brazo curvo a modo de arco al hombro, y con un sombrero cuya ala levantada hacía de vela sobre su cabeza. Tomó alojamiento en un ostentoso apartamento dentro de una venta de la Ciudad Vieja.

Se insinuó pronto en el Castillo, donde en principio se le tomó por un muy estimable personaje, pero Kelley —que al ver a cualquier otro alquimista, sentía un vuelco al corazón— solo le permitió hacer astrología con las estrellas. La suerte de Scotta no duró mucho: ya en 1593 se encontraba en una caseta de madera de la Ciudad Vieja, vendiendo ungüentos y gelatinas de cuerno de ciervo, vitriolo de Marte y pulpa de cañafístula, además de exhibirse en juegos de cubiletes.

En la literatura praguense, Scotta aparece como una sanguijuela y un excomulgado: como un artífice de iniquidades y malicias, habilísimo a la hora de engañar a la poblada compañía de los borregos y de los necios. Alrededor de su figura gira el supremo *kitsch* del horror praguense, la novela gótica *Pekla zplozenci* (Progenie de infierno, 1862), donde Josef Jiří Kolář refríe y suelta retumbantes impiedades sobre patíbulos, crímenes, alquimia, mandrágoras, brujas, ritos ocultistas, congregaciones nocturnas, y donde los estereotipos de la crueldad son tan exasperados que

provocan risa. En aquellas páginas, Giovanni Scotta, alquimista-cirujano, «gran nigromante y alabardero del serenísimo príncipe señor Satanás», parece escapado de una lección de anatomía: «En la grupa convexa de su nariz aguileña destaca un signo demoníaco, una oscura verruga de aspecto de araña cruzada, con la extraña propiedad de enrojecerse como el fuego, en el momento en que en las profundidades de su alma se despertaba una salvaje concupiscencia o una pasión furiosa».

Scotta reside en una horrenda casa ahumada y ennegrecida, llena de bultos y de retorcidos salientes, una chabola con una decrépita torreta de madera sobre el techo ojival y un jardín donde moran urracas, cornejas y, dentro de jaulas de hierro, lobos, cuya espuma —cuando están encendidos de rabia— él usa. En su laboratorio lucen en primera fila una Athenora de oro y cristal y algunos cofres, en los que conserva una colección de objetos locos: las raíces de la hierba Sidrikma, la hierba de las siete hierbas, que es el combustible de la Athenora; una cápsula llena de veneno de sapos masacrados a la luz del planeta Júpiter y una con aguijones de abejas reinas; una bombona verde con espuma de lobos rabiosos y un pequeño estuche con la piedra Anachytis para captar los rayos de la constelación de las Pléyades —piedra que un día había robado entre las ruinas de Mempfis a los sacerdotes guardianes del toro Apis en el templo de Isis y Osiris—.

Sorprendente pastiche. En casa, ayuda a Scotta en las faenas domésticas una criada arrugada y enjuta, una vieja tarasca, a la que el nigromante llama con un pito: «¡Extraña bestia era esta Abigaila! Pequeña figura jorobada en un traje de brocado oscuro, con su oblongo rostro morado como las momias y una cofia de largas cintas que se fruncían por los lados hacia arriba, se asemejaba no poco a un vampiro (a un *Phylostoma spectrum*, por decirlo con palabras de los naturalistas), de aquellos que en la noche acechan a los hombres y a los animales durmientes, para chupar su sangre con su aguda lengua».

Más tarde sale a relucir que este cáncer, «milagrosísimo objeto de neumatología oculta», se ha casado con Scotta en segundas nupcias, dando a luz a su hija Lukrecie, alias Bella Diavolina. De su anterior unión con el ahora difunto alquimista Jakub Bartoš z Kurcínů tuvo a los gemelos Vilém y Jošt, a los que un pérfido chambelán de Rodolfo II, el consabido Lang (aquí, Jáchym Lang),

persigue para aniquilarlos. Acusándole de haber matado a su hermano (cuando ha sido él quien le ha mandado matar), Lang manda a Vilém al patíbulo, pero Vílem, la noche del 25 de mayo de 1593, durante una estruendosa tormenta —oíd, oíd— se libera del nudo con el que le había ahorcado y encuentra refugio en la casa de Scotta, cuando ya todos le creían cadáver profanado por el verdugo y diseccionado por los «anatomacas», es decir, los disecadores. Vilém se convierte en seguidor de la doctrina de Scotta, de aquella «mal afamada neumatología oculta y cierta que, en la época de Rodolfo, hizo enloquecer a muchos espíritus agudos y pegó fuerte en los pantanos de los fuegos fatuos». Junto a Scotta y al propio Rodolfo, vuelve al cadalso del que se había tirado, en busca de la mandrágora, que, como es sabido, crece bajo las horcas. Y la mima como a una muñeca, la lava en vino tinto, le pone una camisa, la guarda en un cofrecillo de ébano forrado de terciopelo rojo.

Scotta querría hacer a Vilém inmortal, para después unirle a la arcana Sempiterna. Es el problema praguense de la prolongación de la existencia, que también afrontó Crawford en la novela *The Witch of Prague*, donde el sucio y retorcido nigromante Kyjork Arabian, junto a madame la bruja Únorna, proyecta alargar la vida de un matusalén, transfundiendo en sus venas la sangre del joven Israel Kafka, gravemente enfermo. Scotta considera que el hombre alcanza la inmortalidad solamente si es descuartizado y sus esparcidos jirones son depositados en la Athenora, que los recompone en una nueva forma imperecedera. La insistencia sobre la *anatomáce*, es decir, la disección, está en relación con el hecho de que en Praga, en el año 1600, el doctor Jan Jessenius realizó la primera autopsia pública: «En Praga —puede leerse en las memorias de Dačický— cierto doctor, *medicus* forastero, queriendo conocer la perfección de la naturaleza del hombre, pidió a las autoridades que le entregaran a un delincuente sentenciado de muerte y, después de matarle con veneno, cortó y abrió todas sus partes y observó lo que había en el cuerpo, especialmente en las venas. Arte a la que los médicos llaman *anatomáce*».[535]

Cuando Vilém está ya en la mesa de operaciones bajo el amenazador cuchillo de carnicero de Scotta, Abigaila corre a salvarle, endemoniada como la Dulle Griet bruegeliana, con un látigo de serpientes enrolladas en la mano derecha, la mandrágora en la izquierda. Scotta le arroja encima «toda una turba de gatas

blancas como la nieve», «toda una caterva de grandes, asquerosos, fétidos batracios y sapos», «una incontable multitud de murciélagos que mueven ágilmente sus alas». Enfadada, rabiosa, Abigaila se defiende con la mandrágora, mientras que Scotta, para fortalecerse, traga una serpiente. Puesto que Abigaila resiste, él le arranca como un telón el manto escarlata que cubre la parte inferior de su cuerpo: una pierna es de brillante metal y la otra de asno, lo que confirma que la repugnante Abigaila pertenece a la estirpe de las brujas. Este Gran Alboroto de sapos, golpes, gatas y murciélagos es calco de la riña entre el archivero Lindhorst y la sucia y desdentada brujaza Lisa en *La vasija de oro* de Hoffmann. La bruja hoffmanniana también se enfrenta con murciélagos y cárabos y con un gato negro, y se muestra desnuda, aborrecible, ante los ojos del estudiante Anselmo, encerrado en una botella de cristal.

En la comedia *Golem* (1931), Voskovec y Werich parodiaron el lenguaje quimérico, los ambientes ambiguos, las truculentas imágenes, la falsa «rodolfinidad», es decir, las estupideces de este *thriller* ridículo. El alquimista de corte Jeroným Scotta, «nigromante y ministro de Satanás», que en la novela era adversario de Lang, en las escenas de esta comedia, por el contrario, le da coba al abyecto chambelán. Viejo decrépito, que, pese al asma y a la esclerosis, recobra energía con el uso cotidiano de un *elixir vitae*, Scotta trama trampas entre bastidores, roba reliquias en la sinagoga, estrangula con su barba blanca (una larga barba de cómico *slapstick*) al astrólogo Brěněk y le cuelga de una horca, pero aquel, como el Vilém de *Pekla zplozenci*, rompe el nudo y sale con vida.[536]

En la novela *Astrolog* (1890-1891) de Josef Svátek, el alquimista de corte (Alessandro Geronimo) Scotta es menos diabólico y más al estilo de Cagliostro: untuoso, dulzón, astuto, adoctrinado en las zorrerías mundanas, maniobrador de intrigas en unión de cortesanos malévolos, escupe miel, pero con el paladar más amargo que la hiel, y envuelve a los ingenuos con perniciosos engaños. Svátek le asocia al patricio Korálek z Tešina, que, sin embargo, fue protector de Sendivogius, y traslada a su biografía algunos datos de la vida de Kelley y de John Dee, armando un lío sin igual.

El Scotta de Svátek maneja un espejo mágico, encontrado cien años antes en la tumba de un obispo galés, entendido en alquimia: la «milagrosa esfera de cristal», que «revela las cosas lejanas», llegó un día a manos del alquimista alemán (¡!) Setonius, el cual la ha

dado a Scotta. Puesto que la hija del hombre de bien Korálek, Zuzanka, se aflige por su prometido Oldřich Rabštejnský z Číhanova, trasladado a España por cuenta de Rodolfo II, el embrollón de Parma, que quisiera él mismo convertirse en yerno del rico patricio para hacerse con la dote, hace que se le aparezca en aquel espejo su amado, estrechando entre sus brazos a una muchachita madrileña, desterrándole así del corazón de Zuzanka.

Pero, ¡qué envilecido resulta, en Svátek, el instrumento que suscita pronosticantes ectoplasmas!: escuálido globo de cristal, en cuya lente se agranda una anémica imagen pegoteada por el propio Scotta. Para incrementar la bribonería de su personaje, Svátek narra también otra treta urdida por aquel de acuerdo con el anticuario Jakub de Strada. Scotta esconde entre los bosques de Brandýs del Elba un ataúd con la momia de un faraón, y después la desentierra ante Rodolfo II, para demostrar que en la antigua Bohemia existía una necrópolis egipcia. Pero de la momia cae el comprobante de expedición del agente que la ha vendido a las colecciones imperiales, y el estafador acaba en la torre Blanca. Excarcelado después de tres años, se mete a ungüentario, vendiendo, desde una caseta de madera, jugos de hierba, borraja y electuarios calmantes.

Podría afirmarse que en la literatura praguense, donde se repite tan a menudo, el personaje de Scotta, infectado de vicios criminales, une las prácticas de los nigromantes a la descarada destreza de aquellos truhanes y bandidos que corseaban por la Bohemia rodolfina. Scotta se ha convertido en el prototipo de los embaucadores italianos asentados en la ciudad del Moldava. Svátek no pierde ocasión para llamarle «italiano de poco fiar», «bergante italiano», «italiano fatuo» y «aventurero italiano», así como para poner de relieve su «diabólica astucia italiana». A este propósito, recordemos que, en la época de Rodolfo, Praga recibió un ejército de facinerosos italianos, que mataban por encargo, usando pistolas conocidas como *bambitky*, o *panditky*, por la palabra *banditi*. Para poner fin a los saqueos y a la destrucción, Rodolfo mandó levantar tres horcas de madera, tres horribles palcos de la justicia, de la que pendieron numerosos pillos.[537]

Scotta sirvió de modelo para algunos impostores de la literatura praguense. En el citado poema de Vocel, el diablo afirma pertenecer a la familia italiana del Duque del Amor, lamentándose de haber acabado como ungüentario (como Scotta) con el nombre de

Duchamor (pestilencia del espíritu). Y ante una reunión de luminarios se nombra «maestro italiano» y presume de haber dado clases «en el glorioso ateneo de Bolonia».[538] Con Scotta podríamos asociar también al astuto Vocilka de la fábula teatral de Tyl *Strakonický dudàk* (El gaitero de Strakonice, 1847), estudiante fracasado, trotamundos, glotón, pillo y rufián.

Al final, lo que permanece fijo en la memoria es algo híbrido e inquietante, junto a la callejuela de Oro con sus casuchas enanas. Los innumerables adeptos y engañabobos que llegaron al Moldava parecían superponerse, por la semejanza de los destinos, en un único, enorme fantoche-alquimista que bailotea por Praga, como retorcido por anamorfosis y con la pícara mirada de mofa. ¡Oh ceguera, oh estulticia, oh delirio de hombres ávidos! Todo este ajetreo, esta fiebre timadora y estos condenados enredos se han perdido en la nada, dejando solo plomo y una saturnal melancolía. Ningún elixir ha alargado la vida. Y si un poco de oro ha habido, ha sido en la horca.

48

En el *Laberinto del mundo y paraíso del corazón* de Jan Amos Komenský, podemos leer: «Aquella cosa que cambia los metales en oro posee otras virtudes extraordinarias: como, por ejemplo, la de conservar la salud humana íntegra hasta la muerte y no dejar paso a esta sino después de los doscientos o trescientos años. Es más, quien supiera usarla podría hacerse inmortal. Este *lapis* no es ciertamente otra cosa más que semilla de vida, pulpa y quintaesencia del universo entero, de la que sacan sustancia los animales, las plantas, los mentales y los propios elementos» (XII).

En la comedia *Alchymista* (1932), de Vladislav Vančura, el emperador Rodolfo II, ante una junta de varios astrólogos y destiladores (John Dee, Sendivogius, Kelley, Bragadino, Kepler, Hájek, Tycho Brahe y otros), suplica jadeante al alquimista Alessandro del Morone (variante, tal vez, del charlatán italiano Alessandro Scota) que detenga su decrepitud, que le sustraiga al abismo fangoso, que le restituya la juventud. La alquimia, que floreció en Praga en los tiempos de Rodolfo II, y la piedra filosofal,

que alarga la vida, inspiraron la comedia de Karel Čapek *Věc Makropulos* (El asunto Makropulos, 1922).[539]

Hieronymus Makropulos, uno de los muchos curanderos y destiladores que poblaban la corte rodolfina, un sabihondo de la estirpe de los aventureros Scotta y Mamugna, prepara para el soberano un elixir de vida capaz de mantenerle inmortal y joven durante trescientos años. Pero Rodolfo, temiendo el veneno, quiere que sea la joven hija del alquimista, de dieciséis años, quien pruebe en primer lugar el *aurum potabile*. Otro asiduo motivo praguense entra así, junto al golémico, en el inventario de Čapek.

Se llama Elena Marty y es una famosa cantante la longeva hija del alquimista en el momento de la comedia. Ha vivido ya más de trescientos años y con nombres distintos (Elina Makropulos, Ellian Mac Gregor, Eugenia Móntez, Ekaterina Myškina, Elsa Müller). Čapek insiste en su belleza. Sí, es bella, «para volverse loco», pero «fría como el hielo», «fría como un cuchillo», como salida de una tumba. Mana de ella una fascinación, un magnetismo perverso, que envuelve y atrapa a los hombres con quienes se encuentra.

Su perenne juventud, sin embargo, más se asemeja a una vejez disfrazada, que a duras penas oculta el fastidio de las memorias, la saturación, el cinismo de la experiencia. Basta tal vez una arruga, un gesto involuntario del rostro, para que ella aparezca en su verdadero aspecto de vieja rejuvenecida: decadente en sus hábitos, descomedida en los cosméticos, sus labios de cera purpúrea, las arrugas estiradas por el artificio, los cabellos amarillentos de caspa, quién sabe si un ojo de cristal: y, sobre todo esto, un sombrerito a la moda de los años veinte.[540]

Hay en la cantante algo metafísico y embrujado, una retorcida brujería que cobra mayor relieve por el contraste con el seco ambiente curial en que se desarrolla la comedia. La fórmula de la inmortalidad, que Elena Marty lleva colgada del pecho, enlaza con el *schem* del Golem. La fórmula Makropulos es muy codiciada, llena de deseo muchos ánimos. Pero Elena Marty está harta y agotada por la inmortalidad, que invierte los valores morales y reseca los sentimientos. La alegría de vivir nace de la conciencia de la brevedad de la vida. Una vida demasiado larga engendra aburrimiento y disgusto. «El hombre no puede amar durante trescientos años. Ni esperar, ni crear, ni observar durante trescientos años. No lo resiste. Todo causa hastío. Lo mismo el ser

buenos que el ser malos. Cielo y tierra aburren. Y uno se da cuenta de que en realidad no hay nada. Nada. Ni el pecado, ni el dolor, ni la tierra. Absolutamente nada».

Ya el autómata parlante, protagonista del «romaneto» *Newtonův mezek* (El cerebro de Newton, 1877), de Jakub Arbes, había afirmado, ante una asamblea de eruditos, que en el futuro la vida, prolongada por el perfeccionamiento de la medicina, se convertirá, por su excesiva duración, en un marasmo. Por tanto, la longevidad es una condena. No son dignos de envidia los «struldbrugs» del *Gulliver* de Swift.

Leoš Janáček, en la obra *Věc Makropulos* (El asunto Makropulos, 1925), derivada de la comedia de Čapek, incrementó ulteriormente la espectralidad de la cantante, a la que el exceso de vida ha hecho perversa, agresiva, despótica, vacía.[541] Escribe él: «No sabéis lo terrible que es esto, la sensación del hombre de no tener fin. Pura infelicidad. No quiere nada, no espera nada».[542] «Una belleza vieja de trescientos años —y eternamente joven—, pero con los sentimientos quemados. ¡Brr! Fría como el hielo…».[543]

Como Helena Glory en *R. U. R.*, también aquí es una mujer, Kristina, la que destruye con fuego la fórmula. Elena Marty terminará como un Golem, al que se le haya quitado definitivamente el *schem*. Si en *R. U. R.* la destrucción de la humanidad cruelmente aniquilada por los robots suscita en Čapek un canto de alabanza a la vida, en *Věc Makropulos* la extenuación de una vida interminable suscita, por contra, una apología de la muerte. Pero la moraleja es la misma: no hay que perturbar el orden de la existencia. En el gran dilema ontológico que aflige al mundo, es necesaria la muerte para que la vida sea bella.

49

Punto mágico de Praga era la Ciudad Hebraica (*Židovské město*), también llamada Josefov —por el emperador José II, que fue el primero en atenuar, a finales del XVII, las discriminaciones religiosas y raciales— y, más tarde, Quinto Barrio (*Pátá Čtvrt*). Paraje misterioso, del que poco ha quedado: algunas sinagogas, principalmente la Staro-nová (Viejo-Nueva), y el cementerio, el

municipio, con el reloj cuyas manecillas van para atrás, como recuerdan Apollinaire («les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours»)[544] y Cendrars («et le monde, comme l'horloge du quartier juif de Prague, tourne éperdument à rebours»).[545] Paraje donde se advierte, aún hoy, la eterna presencia del Golem, porque en su territorio, como afirma Nezval, el *schem* de Rabbi Löw «está introducido bajo la lengua de todas las cosas, incluso bajo la lengua de las aceras, aunque estas sean del mismo tipo de piedra que las restantes de Praga».[546] Fantaseando sobre la arquitectura vacilante del gueto, viene espontáneo, ciertamente, creer que las retorcidas casas se mueven y amontonan por el impulso de *schéjmess* metidos en las fauces de sus inquietantes portalones ojivales.

La tradición judía hace que el origen del gueto de Praga se remonte a épocas inmemorables, anteriores —incluso— a la fundación de la ciudad del Moldava. Algunas leyendas cuentan que los hebreos llegaron de Praga inmediatamente después de la destrucción del Templo de Jerusalén, otras fijan su llegada en el siglo VIII o IX. En las novelas románticas, Libuše llega a predecir su llegada, pero también las crónicas lían los papeles. Václav Hájek z Libočan, en su crónica bohemia (1541), y tras él el analista hebreo David Gans, en *Zemach David* (La descendencia de David, 1592), afirman que los judíos obtuvieron, entre los años 995-997, el permiso para establecerse en la ciudad moldaviana, por haber ayudado a los cristianos a repeler a los infieles.[547] Cierto es que ya en el siglo X caravanas de mercaderes hebraicos, en sus largos itinerarios de Oriente a Occidente, se detenían en Praga, fundando almacenes, y que, a partir de aquellos núcleos, tuvo origen, entre los siglos XII y XIII, la colonia hebrea praguense.

Desde los tiempos del gótico, la Ciudad Judía fue un plexo de casas rodeadas de setos, cercado por muros con puertas.[548] muros dentro de muros, que se desplazaban, cuando conseguía extenderse un poco, tomando casas en los márgenes (después de la Montaña Blanca, por ejemplo, incorporó algunas que habían sido abandonadas por los evangélicos).[549] En el siglo XIX, y a despecho de algunos rabinos fanáticos que preferían el aislamiento, aquellos muros fueron abatidos y, durante algún tiempo, sustituidos por *šňůry* y *dráty*, es decir, por cuerdas y alambradas.

El apego a las costumbres hizo que, pese a los incendios y diluvios y a los ataques de gentuza cristiana y pese a los añadidos

barrocos de salientes, torretas, galerías y miradores en los tejados, el gueto conservara intactas, casi hasta mediados del siglo XIX, la topografía originaria y la semblanza medieval. En contra de las prohibiciones, hasta el XIX fueron más numerosas las casas de madera que las de piedra.[550] A cada destrucción (como el terrible incendio de 1689) le seguía una apresurada y febril reconstrucción, con el mismo aspecto anterior.[551] Y mientras Praga cambiaba de estilo, ensanchándose, el gueto siguió siendo siempre el avaro hacinamiento de casuchas medievales, con pocas superestructuras barrocas.[552]

Enclavado en un área exigua, entre la Ciudad Vieja y el río, a espaldas del *gallimordium* —el antiguo burdel—,[553] este superpoblado barrio, con una creciente densidad de habitantes,[554] con casas como cajas o nidos de ratones, amontonadas unas sobre otras, era el más pequeño de todos los barrios de Praga: noventa y tres mil metros cuadrados, es decir, apenas una novena parte de toda la Ciudad Vieja, llena de casas, mercados, conventos; una trigésima parte de Malá Strana, en parte cubierta por los huertos que rodeaban los palacios de la nobleza.[555] No lucían allí sus ramas más árboles que los *pintados en los muros*. Solo había un jardín: el jardín de los muertos. Sin embargo, pese a esta asfixiante estrechez, el gueto contaba con una sinagoga por cada diez casas.[556]

Lo pintoresco del gueto (como aparece en las fotos amarillentas y en los cuadros de Jan Minařík, Antonín Slavíček y otros pintores de principios de este siglo) nacía del contorsionismo de su arquitectura, del tupido encajamiento y de sus imbricadas chabolas torcidas, desenladrilladas, húmedas, infectas, refugio para el Rey Roedor y su plebe de ratones. Era un caprichoso laberinto de callejones sucios y sin adoquinar, tan estrechos como las galerías de una mina y donde la escoba del sol raramente entraba a barrer la inmundicia de las sombras. Feas callejas enfermas, que atravesaban la barriga de un caserón, desviándose repentinamente hacia un lado, para finalmente darse de bruces —como murciélagos— contra una pared ciega. Callejas como rendijas recorridas por rociadas de tufo y moho. Calles en zigzag, con faroles en las esquinas, cloacosos charcos y portalones de hierro de arco ojival. Estrechos intestinos, cuyos salientes y recodos les conferían cierto toque borracho, tambaleante, onírico.

El gueto contaba con una gran cantidad de patios y galerías,

galerías dentro de los patios, con escaleritas externas retorcidas, con peldaños sueltos y un tejadillo encima. Si no era posible colocar la galería en el patio, las chabolas del gueto la encasquetaban tranquilamente en la fachada.[557]

Aquel montón de ruinosas casuchas reventaba de habitantes, a menudo hacinados de cuatro en cuatro en cada habitación, con un catre en cada esquina; sin embargo, este nauseabundo amasijo de cuerpos no impedía almacenar mercancía en cada casa ni meter en ellas jaulas para las palomas y las ocas.[558] Así, los habitáculos de la Ciudad Hebraica están emparejados, por su estrechez, con las casas de muñecas de la calle de los Alquimistas. La estrechez se veía siempre acompañada de la pesadilla de que el ya pequeño espacio pudiera reducirse más. De ahí esta fiebre por amontonarse, por vivir en capas, como sardinas en lata.

Se me antoja haber vivido en algún tiempo lejano en aquel gueto. Me imagino, cual judío chagalesco, en Sukót (Pod Zelenou), con un *etróg* (un cedro amarillo) en la mano, y en Chanukkà, tratando de encender con una velita-*schámess* los cirios de una menorá de ocho brazos, o bien como uno de los *schamóssim* de las muchas sinagogas, o en una vieja tenducha de ropavejero, o dando vueltas en la maloliente y *gespenstisch* oscuridad de sus calles.

Estamos acostumbrados a contemplar el gueto de Praga a través de los filtros del expresionismo y, sobre todo, a través de las descripciones de Meyrink, que, en la novela *El Golem*, reflejó, según Kafka «maravillosamente», «la atmósfera del antiguo barrio hebreo de Praga».[559] Meyrink hace del gueto praguense el *Schauplatz* de un demoníaco *Zwischenwelt*, un terreno de pesadilla, un paraje mísero y larval, cuya espectralidad parece extenderse hasta representar la extenuación, la flaqueza de la Europa de principios de siglo.

Por los escritos de Meyrink conocemos la perfidia de las casuchas del gueto; perfidia que se acrecienta por la noche, cuando las puertas se abren de par en par como gargantas chillonas. En la película *El Golem* (1920), de Paul Wegener, aquellas casuchas oblicuas y angulosas, rítmicamente articuladas, tienen pináculos góticos recubiertos de harpillera, como para hacer juego con los sombreros picudos y las barbas caprinas de sus inquilinos.[560] El expresionismo carga las tintas sobre la medievalidad tenebrosa y *unheimlich*, sobre la pudredumbre del Quinto Barrio, sobre la turbulencia de los espectros que en él habitan. Con sus callejuelas

tortuosas, con sus casas retorcidas y contrahechas, con sus oblicuas ventanas, con sus manchas de sombra, la ciudad del *Dottor Caligari* refiere, tal vez, el gueto praguense. Parece, por otra parte, que Carl Mayer y Hans Janowitz quisieron encomendar la escenografía del filme a Alfred Kubin,[561] bohemio de Litoměřice, diseñador de pesadillas y brujerías y monstruos grotescos, en cuya novela *La otra parte* las casas enmohecidas y decrépitas de la ciudad de Perla recuerdan también las chabolas del Quinto Barrio.

El gueto de Praga conoció su mejor momento en los años de Rodolfo II, cuando tuvieron renombre Rabbi Jehuda Löw (Liwa) ben Becalel, mina de oro de saludables adiestramientos, y el mecenas y financiero Mordechaj Maisl (Meysl o Mayzl), personajes ambos de varias leyendas. Este último (1528-1611), cuyas riquezas se atribuían a la intervención de dos genios (*trpaslíci*), fue *rojsch-hakól* de la Ciudad Hebraica, y en ella mandó construir tres sinagogas, una de las cuales lleva su nombre, y baños públicos, el ayuntamiento y un hospital, y además incrementó el auge del *bet hamidrasch*, la alta escuela talmúdica fundada por Rabbi Löw. Benefactor y limosnero renombradísimo, vestía a los pobres, regalaba el ajuar a las novias humildes y le prestó dinero al mismísimo Rodolfo para sus colecciones y para las guerras contra los turcos.[562]

Pero la historia de la Ciudad Judía de Praga, como la de todos los guetos, es, en primer lugar, la historia del pequeño hombre rastreado: sucesión de persecuciones, de odiosas cargas, de pogromo, de dobleces, de subterfugios. Pero el gueto no vivía solo de la usura y de la compraventa de baratijas. Allí se encontraban artesanos de todos los oficios y un ínclito grupo de carniceros, que abastecían también a los cristianos. Hubo un tiempo cierto carnicero que, cada sábado, se pesaba junto a su mujer, para después repartir entre los pobres pedazos de carne en medida equivalente al peso de ambos.[563] Y es curioso que los judíos, excelentes bomberos, corrieran a apagar los incendios en las zonas contiguas, trampolín de las correrías que ponían sus propias casas en peligro.[564]

Entre las desvencijadas casas del gueto, los hebreos caminaban con sus barbas de chivo, su alto sombrero amarillo —cuya punta se veía a menudo adornada por una caprichosa borla— y un redondel de paño amarillo cosido sobre el cafetán.[565] Todo lo que es

pintoresco se acaricia con mano trepidante, sobre todo cuando tiene matices de amarga miseria y de humillación. Saliendo de su gueto en la Ciudad Vieja, los judíos eran atacados por la chusma con piedras y bolas de nieve, como muñecos de un *jeu de massacre*. Rodaba por los suelos el sombrero puntiagudo, la chistera en los tiempos más modernos.

50

Pero, con el paso de los siglos, no rodó como un sombrero el triángulo dentado, la cúspide de la Sinagoga Viejo-Nueva, tétrico y negruzco cuadrilátero oblongo, armario de angelología, que se remonta a finales del siglo XIII.[566]

El héroe de la novela *Gotická duše* (Un alma gótica, 1921), de Jiří Karásek, vagando una noche por las sucias callecillas del gueto, llega a esta sinagoga, «muerta, como enterrada en el moho de las sepulturas, en la cual, desde las estrechas ventanas góticas, cae un lívido rayo de luz, como un débil vislumbre del tiempo presente». «En el tufo sofocante de las lámparas de aceite, en la oscuridad, un cantor cantaba en el *almemór*, arrastrando la voz, y aquel canto era como un gemido sobre un pasado muerto y un pueblo en la inanición: los creyentes, con la cabeza gacha, gemían tenebrosamente por la destrucción de Jerusalén». «Había algo tan desesperado y tan lúgubre, que tuvo que salir, para que la tristeza no le sofocara…».[567] Más banalmente, otro visitante ilustre, Andersen, recuerda (1866): «El techo, las ventanas y las paredes estaban sucios de humo, y había un olor a cebolla tan fuerte, que tuve que salir al aire libre».[568]

Hoy la sinagoga tiene la pátina apagada de los museos, pero todavía en el siglo pasado, sumergida en la estrechez de las apiñadas casuchas, suscitaba inquietud con su arquitectura ojival, con la débil luz de luto filtrada por sus exiguas ventanas, con la gótica verja que rodea su *almemór*, con su polvorienta buhardilla en la que se decía que reposaban, ¡madre mía!, los restos del Golem; con sus paredes fuliginosas y cubiertas con manchas como murenas o lampreas y salpicadas con la sangre de los judíos asesinados en la matanza de 1389, sobre la que compuso un famoso lamento el

rabino Avigdor Karó.[569]

«Tausend Jahre zählt der Tempel schon in Praga», ha escrito Else Lasker-Schüler en una lírica.[570] Se decía que era más antigua que San Vito y que todas las iglesias de Praga. Sobre su origen existen varias leyendas: *a*) fue construida con piedras del derruido Templo de Jerusalén, que llevaron a Praga los hebreos procedentes de Palestina; *b*) los ancianos de la comunidad excavaron en un punto indicado por un viejo vidente, encontrando, bajo una elevación de tierra, la sinagoga ya hecha; *c*) los ángeles trasladaron a Praga (como de Nazareth a Loreto la casa de la Virgen María) los restos destrozados del Templo de Jerusalén y lo recompusieron, con la orden de no cambiarle nunca nada. Quien trató de cambiar algo en aquella oscura celda de doble nave fue atacado por la desventura y por la muerte. Durante un incendio de la Ciudad Hebraica los ángeles, criaturas de llamas ellos mismos, según el Talmud,[571] aparecieron en forma de blancas palomas sobre la cúspide, sobre el sombrero puntiagudo de la sinagoga, salvándola del fuego con su presencia.[572]

51

Por las callejuelas del gueto camina un ejército de señores barbudos de color aceitunado, con negros balandranes de blancas chorreras y negros sombrerazos aplastados. Parece una visita de espíritus. Son los socios de la Hermandad Fúnebre (*Pohřební bratrstvo*, o bien *Chevra kadiša*), que se ocupaba de las obras pías, del consuelo a los enfermos, de la asistencia a los moribundos, de las pompas fúnebres, de la custodia de los cementerios. Era un gran honor formar parte de esta venerable congregación. En el banquete anual para el nombramiento del primicerio, los afiliados bebían en jarras de cristal, en cuyos lados estaban pintadas escenas de funerales.[573] Su compunción, tendente a la melancolía, y su andadura solemne contrastaban con las patochadas de los *badchónim*, los payasos del Púrim. Aquí están, dirigiéndose —máscaras agrias— hacia el antiguo cementerio judío, equipados con peines de plata para cardar las melenas de los muertos, con cepillos de plata para limpiar sus uñas, con montoncitos de tierra para situar bajo las

cabezas exánimes.

Las leyendas, fijándose en la errónea lectura de algunas lápidas, situaron en época inmemorial el origen de esta necrópolis. En realidad, la losa más antigua, la del poeta sinagogal y rabino Avigdor Karó, es del 23 de abril de 1439. En su lamento por la matanza de 1398, Karó afirma que ni siquiera los sepulcros se escaparon a la furia de la chusma cristiana, pero él se refiere, ciertamente, a otro lugar de sepultura más antiguo. El último cipo se remonta al 17 de mayo de 1787. Aquel año, para evitar el contagio de la peste, al encontrarse el cementerio en medio de casas habitadas, cesaron en él las inhumaciones, por orden de José II.[574]

Comprimida en un área exigua, entre las sinagogas Klaus, Pinkas y Viejo-Nueva, por la parte del río la necrópolis judía lindaba, antiguamente, con burdeles y casuchas de verdugos, de marginados, de recogeperros, con cloacas de nitro y cabañas de salitreros.[575] Embrollo de tumbas superpuestas y apretadas, aquel difuntorio revela el mismo afán de agolpamiento que encontramos en las chabolas y en los montones de objetos de los chatarreros del gueto.

Por penuria de espacio, nueva tierra se echaba sobre los viejos sepulcros, de modo que en ciertos puntos hay hasta doce capas de tumbas unas sobre otras, lo que explica la desigualdad del terreno.[576] De aquellas capas sobresalen tupidas aglomeraciones de lápidas desconchadas, cadentes, inclinadas como los ciegos de Bruegel, hundidas hasta la punta, tragadas por el suelo húmedo y negro.

Los señores de la hermandad se abren camino trabajosamente entre los estrechos senderos, y sus gestos oblicuos se asemejan a las poco firmes posiciones de las estelas tumularias. Piedras torcidas como dientes sin raíz; rugosas tiaras de piedra enclavadas en el fango; losas que se arrastran como *culs-de-jatte* sobre inextricables marañas de cipos; estelas desasentadas por las contorsiones de los muertos, por las excrecencias de la tierra: todo ello compone un misterioso baile. El nieto de Rabbi Löw, Samuel, que murió en 1655, quería ser enterrado al lado de la tumba de su abuelo. Pero todo el espacio contiguo estaba ocupado, de modo que —échate para allá, arrímate para acá— el arca del abuelo se desplazó para dejarle sitio.[577]

Como retales de crespón, las telarañas se extienden entre las urnas. Sobre estas, los visitantes, los descendientes y los devotos —

como antaño los hebreos en el desierto a falta de flores— han ido dejando montoncitos de pequeñas piedras como obsequio a los finados. En las callejuelas del gueto no lucían sus ramas más árboles que los pintados en los muros. Pero en el jardín de los muertos, entre las lápidas erosionadas, se entrelazan descarnados, arrugados y encorvados frútices de saúco, casi imitando la inclinación de las lápidas. En primavera, una gran cantidad de pequeños y blancos saúcos en flor invade el aire con un olor punzante, y la populosa familia de losas raquíticas y torcidas parece aliviarse con aquellas blancas inflorescencias.

Holunderblüte (Saúco) se titula un relato (1863) de Wilhelm Raabe: historia de un estudiante holgazán que, llegado a Praga desde Viena, conoce en el gueto a una muchacha judía, sobrina del guardia del cementerio y descendiente de Rabbi Löw, de nombre Jemima, «como la hija de Júpiter». Con ella pasea el estudiante durante todo un verano entre las lápidas y los frútices de saúco, escuchando leyendas sobre los difuntos. Como el encanto de la moribunda Marinka, hija de un violinista mendigo, en el homónimo relato de Mácha (1834), la belleza de Jemima desentona con la miseria y la suciedad brujeril del ambiente en que vive.[578] También Jemima sabe que se acerca su fin, pues está enferma del corazón, como la esbelta bailarina Mahalath, que se apagó en la flor de la vida, la última (según Raabe) criatura inhumada, en 1780, en aquel cementerio.

«Tú me olvidarás como se olvida un sueño», le dice Jemima a su enamorado, y añade: «¡Acuérdate del saúco!». En mayo del año siguiente (1820), volviendo, cuando los saúcos florecen, a la ciudad, que «ella misma es como un sueño», mientras Praga, adornada con guirnaldas y alfombras y estandartes, se prepara para la fiesta de San Juan Nepomuceno, el estudiante, en el gueto, donde reina, en contraste, un silencio lúgubre, viene a saber que Jemima ha muerto. Con el encantador olor de sus saúcos, con su secular podredumbre, con la oblicuidad de sus lápidas que tienen ceño de malignos fetiches, el cementerio contagia una melancolía perniciosa, un carbón micidial. «¡Y pensar —prorrumpe Raabe— que ellos llaman a este lugar *Beth-Chaim*, la "Casa de la Vida"!».

En aquel teatro litológico parece escucharse la *Oración de la piedra* de Vladimír Holan, en cuyos versos un peñasco —no importa si de la familia de los «menhir» o de los «dolmen» o de la *massébót* o

de las estelas praguenses— se expresa con un oscuro lenguaje de catacumba:

Paleostom bezjazy,
Madžün at kraun at thatău at saün
luharam amu-amu dahr!
Ma yana zinsizi?
Gamchabatmy! Darsk ādōn darsk bameuz.
Voskresajet at maimo šargiz-duz,
chisoh ver gend ver sabur-sabur
Theglathfalasar
bezjazy munay! Dana! Gamchabatmy![579]

La oración holaniana podría entenderse como la loa de un difunto, atribuyendo a la palabra *voskresajet* (resurge, resucita) un valor similar al que tiene la expresión *šálóm* (paz) en los antiguos epitafios grecohebreos de Palestina.[580] El propio Holan, en el diario *Lemuria*, llama *aktinolit* a la piedra tumularia, es decir, «piedra-luz» (del griego *aktís*: luz, esplendor).[581]

Los señores de la hermandad vagan entre la inmensa grey negruzca de los cipos. Inmensa en un recinto tan angosto, por el que a duras penas se penetra entre el agolpamiento de sepulcros. Once mil cipos hay, desde los más simples y toscos de arenisca — cuadrados u oblongos, con la cima plana o en media luna o cuspidal — hasta las estelas del siglo XVI, más refinadas y llamativas, en mármol rojo de Slivenec o piedra calcárea, hasta los sarcófagos del XVII, como el de Rabbi Löw, en forma de tabernáculo, de arca (*ohel*, vulgarmente, *häuslech*: casita), donde se refleja la influencia de la arquitectura barroca.[582]

52

Las lápidas ostentan una copiosa simbología. Las manos que bendicen son el signo de los *kóhánim*, los sacerdotes; la jarra y la bacineta, el signo de sus coadjutores, los *lévíím*. Unas tijeras indican la tumba de un sastre, una pinza la de un médico, un mortero con su mano delata a un especiero, un arpa a un maestro de música, un

libro a un impresor, un *etróg* a un vendedor de cedros para la fiesta de Sukót (Pod Zelenou). Un racimo representa sabiduría y fertilidad, una escenita en el paraíso quiere decir que en aquel sepulcro descansa una mujer de nombre Chava (Eva), y una rosa indica a un Rosa, y las imágenes de animales, todo un muestrario de bestias (ciervo, oso, lobo, león, zorro, gallo, paloma, carpa, oca), designan apellidos ferinos.[583]

De un sepulcro, en el que estaban representados Adán y Eva, se contaba que allí reposaban dos jóvenes novios allí eliminados, el día de la boda, por el ángel de la muerte. Y de otro, en el que dos gallinas, desde lados opuestos, dirigían el pico contra una cabeza femenina, que en él dormía una adúltera, a la que, como castigo, las gallinas le habían picoteado los ojos. Se narraba también que Rabbi Löw había mandado inhumar, en aquel ángulo del cementerio, la carroña de un perro tirada, con desprecio, desde el muro.[584]

Además del nombre del muerto y de su título y de su profesión en el momento de la defunción y de las exequias (partiendo de la creación del mundo), las lápidas encierran epítetos, frases estereotipadas de elogio y de buenos deseos para la vida eterna —en verso o en prosa rimada—, listas de benemerencias y fórmulas de duelo sacadas de la Biblia y de la literatura rabínica.[585]

Parece, en aquel baile funerario, que hasta las letras de las lápidas vayan a empezar a moverse de repente, como las palabras del libro Ibbur, que un desconocido de ojos oblicuos entrega a Athanasius Pernath en la novela de Meyrink. Los cuadrados caracteres hebraicos (tal vez análogos a los de las antiguas imprentas del gueto) componen, junto a los símbolos, pictografías alfabéticas y poemas ópticos equiparables a los letreros de los viejos comercios de Praga, que Josef Čapek celebró en el libro *Nejskromnější umění* (Las artes más modestas, 1920). No es casual que Hoffmeister representara el cementerio hebraico en *collages* casi «letrísticos», donde los mismísimos saúcos calcan las formas de las letras impresas en las hacinadas losas.[586] Podría decirse que, en aquella acrópolis, los cipos y los sepulcros, los arbustos y los señores de la hermandad se convierten todos en letras danzantes, combinándose conjuntamente por medio de permutaciones fantásticas, como en un loco ejercicio talmúdico de acrología.

Estos «caprichosos jeroglíficos», como los llama Raabe, han fascinado a bastantes escritores. Josef K., en un breve relato de

Kafka, realiza, en sueños, una visita a un cementerio, que sin duda puede identificarse con el del Quinto Barrio, y en él encuentra a un artista con gorro de terciopelo (tal vez, un colega de Titorelli), el cual, con un lapicero corriente, escribe en letras doradas, a grandes rasgos: «Aquí yace» sobre una losa, la misma bajo la cual se deslizará, poco después, Josef K. «Cada letra aparecía nítida y bella, profundamente grabada, y toda de oro».[587]

En la novela *Ganymedes* (1925), de Jiří Karásek, el inglés Adrian Morris, enigmático como el Peregrino de Crawford, «hombre-esfinge», merodea por el cementerio hebraico, buscando el sarcófago de Rabbi Löw e interpretando los escritos y los emblemas que adornan las tumbas.[588] En *Hobby* (1969), de Jiří Fried, el narrador, en la melancolía del atardecer, se dirige, en compañía de un afanoso copista ya viejo, a contemplar las lápidas de un panteón —que bien podría ser el del gueto— y los epitafios en hebreo, que su personaje transcribe como fórmulas arcanas, aun sin entenderlas.

¿Dónde está el matemático Josef Šalomo ben Elijahu Delmedigo de Candia? ¿Dónde el analista y astrónomo David Gans? ¿Dónde el carnicero David Koref? ¿Dónde los rabinos Zeeb Auerbach y David Oppenheim? ¿Dónde Rabbi Jehuda Löw ben Becalel? ¿Dónde está Mordechaj Maisl? ¿Y Frumeta, su segunda esposa? ¿Y Hendel, la esposa del *Hofjude* Jakub Baševi de Treuenberk, en cuya tumba decían que había sido inhumada una reina polaca?[589] ¿Dónde están los señores de la hermandad, que estaban aquí poco antes, con un aspecto tan afligido y tan negro que parecían oropéndolas con anchos sombreros? Envueltos en légamo, aplastados bajo estratos de piedras, cieno, líquenes: sombras de la memoria.

«En la oscuridad entra la sombra y el hombre en la tierra», susurra, en el poema *Světlem oděná* (Vestida de luz), Jaroslav Seifert, en su paseo por Praga, aproximándose, de puntillas, calladito, al caer la noche, a los muros del cementerio del gueto, desde el que se extiende un humor pestilente, el mal de ojo del Golem.[590] Y no solo de aquel fantoche de greda. Porque la necrópolis es un hormigueo de fantasmas. Bajo una lápida, que representa a una mujer en medio de dos gallos, descansa un sacerdote católico, tránsfuga del judaísmo, que quiso ser enterrado junto a la hebrea amada en su juventud. Y cada noche un esqueleto le transborda a través del Moldava para que, en la catedral de San Vito, él pueda interpretar al órgano salmos de penitencia.[591]

53

El cementerio judío ha embelesado la fantasía de muchos pintores checos (Antonín Mánes, Jaroslav Čermák, Vojtěch Hynais, Jindřich Štyrský, Adolf Hoffmeister) y de algunos escritores extranjeros, como Andersen y Liliencron.[592] En sus estancias en Praga, el polaco Przybyszewski iba a pasear por allí con Jiří Karásek,[593] experto en leyendas golémicas y maestro en utensiliería sepulcral, como puede verse también en el «romaneto» *Zastřený obraz* (El cuadro velado, 1923), en el que se perfila otro camposanto de la ciudad moldaviana, el de Malá Strana (en Košírě), semidestruido, con melancólicos fresnos, cruces de hierro oxidadas, ángeles de estilo imperio.[594]

Impactaban a los visitantes la tristeza secular de aquel recinto, el amontonamiento, en un pequeño espacio, de los muertos de muchas generaciones —sumergidos, como diría Raabe, «como en un voraz pantano sin fondo»—, la torva vitalidad de la plebe de piedras rotas y su misterio creciente en la floja luz invernal, cuando sobresalen bajo la nieve y el viento gélido sacude las ateridas ramas. Rudolf Lothar, en el relato *Der Golem* (1904), expresó la desolación del cementerio del gueto en los días en que los copos de nieve disponían una alfombra brillante sobre las angostas veredas. Bajo la opaca iluminación de una tarde invernal, los cipos se le antojan a Crawford compañías de un gran ejército desbaratado, y los tísicos arbustos un tropel de esqueletos que tienden sus brazos huesudos. ¡Acuérdate del saúco!

La espectralidad de aquella necrópolis explica por qué Raabe, Karásek y Crawford ambientaron allí escenas arcanas. Karásek, en *Ganymedes*, la convierte en el lugar de encuentro del excéntrico inglés Adrian Morris y el escultor judío danés Jörn Moller, un ocultista que trata de extraer, del epitafio esculpido sobre el arca de Rabbi Löw, el secreto de la fabricación del Golem; un nigromante enfermo, de nariz «corva como el pico de un ave de rapiña» y pérfidos ojos inyectados de sangre, «como destilando un rojizo y oscuro jugo de moras».[595] En aquel estruendoso furgón que es la novela de Crawford *The Witch of Prague*, en el cementerio del

Quinto Barrio la bruja Únorna hipnotiza al joven hebreo exaltado Israel Kafka y, en catalepsia, le hace revivir todos los tormentos sufridos por otro muchacho, Šimon Abeles, el cual, según la leyenda, fue martirizado y asesinado por su padre, porque había abjurado de la fe hebraica.

Esta leyenda, auspiciada por la propaganda de la Contrarreforma, levantó ruido en la edad barroca. Deseoso de convertirse a la religión católica, en septiembre de 1693, Šimon Abeles, de doce años, huyó del gueto hasta el colegio de jesuitas Clementinum, para ser bautizado. Pero sus progenitores le fueron a buscar, y el padre, con la ayuda de cierto Löbl Kurtzhandl, le sometió a torturas y, el 21 de febrero de 1694, le mató. El delito fue descubierto, y Lazar Abeles, detenido, se ahorcó con sus filacterias en la cárcel del ayuntamiento de la Ciudad Vieja. El verdugo arrastró su cadáver hasta fuera de los muros, lo descuartizó, le arrancó el corazón y se lo despachurró en la boca. Kurtzhandl, condenado a muerte el 19 de abril de 1694, fue sometido al suplicio de la rueda y puesto que, rendido por los sufrimientos, aceptó cambiar de fe, se le concedió la ventaja de ser rematado de un solo tajo.

Egon Erwin Kisch, analizando las actas del proceso inquisitorio, se convenció de que el caso Abeles fue un monstruoso montaje del politburó de los jesuitas.[596] El cadáver del muchacho, exhumado del cementerio judío, quedó expuesto durante un mes entero en el municipio de la Ciudad Vieja, y las gentes iban a verlo, y bañaban sus pañuelos en la fuente de sangre viva que manaba de las heridas. Finalmente, en marzo de 1694, Šimon Abeles fue acompañado por un lujoso cortejo fúnebre hasta la iglesia de Týn, donde encontró sepultura junto a la tumba de Tycho Brahe. El clero, los escolares, la nobleza enlutada y las campanas de todas las iglesias saludaron al mártir, al nuevo héroe de los repertorios hagiográficos. Pero espantoso era el silencio del gueto.[597]

Según Raabe, no hay en el mundo un solo cementerio en el que el cielo, sacudido por la tormenta, se torne tan negro como en la necrópolis del gueto de Praga. Los viejos saúcos «como criaturas vivientes suspiran y gimen en gran tribulación». «Con un borboteo siniestro, el terreno sorbe las caídas de agua que bajan de los cipos amontonados unos sobre otros». Antes de que el temporal tiña con tinta el rostro del cielo, salgamos, señores de la compañía fúnebre,

de este recinto que no me gusta nada. Porque frente a todo hay refugio, menos frente a la muerte.

54

Cuando, a principios del siglo XIX, fueron abatidos los muros y las puertas, lo único que quedó para marcar los límites entre el gueto y la Ciudad Vieja fueron los alambres, es decir, *dráty* o *šňůry*. Paulatinamente, los judíos adinerados fueron escapándose del sucio y superpoblado Josefov, trasladándose a casas modernas y acrecentando su riqueza con especulaciones y negocios.[598] En los albores de este siglo, el espacio que rodeaba los jardines Vrchlický, es decir, el parque estatal de Praga, y la zona residencial de Bubeneč eran un plexo de soberbias fábricas y villas de hebreos millonarios.[599] Pero también la pequeña burguesía de contables, escribientes y viajantes de comercio, que amaban la dignidad del cuello almidonado, abandonó el *éjrew*, el recinto del Quinto Barrio.

En el gueto permanecieron los pobres de solemnidad y los ortodoxos fanáticos. En cambio, aquellas húmedas madrigueras empezaron a poblarse de marginados cristianos: rebaños de ladronzuelos, pedigüeños, timadores, prostitutas: gente sospechosa y gente perdida. La Ciudad Hebraica, conocida como *Za drátem* (Detrás de la alambrada) —por el hilo metálico que todavía colgaba en los años setenta, ya flojo en algunos puntos de su perímetro—,[600] se convirtió en reducto de maleantes y de náufragos, refugio de mujeres de esquina, tierra prometida de ladrones y vagabundos, cubil de la libido.

«Como si aquí finalizara la jurisdicción del resto del mundo, y el transeúnte solitario quedara abandonado al arbitrio de otros poderes invisibles, ocultos y malignos».[601] Recorriendo aquel territorio, el inglés Adrian Morris, en la novela *Ganymedes* de Karásek, «sentía la humillación del antiguo gueto hoy ya derruido, la impureza y la sordidez de sus edificios destartalados, de sus calles y callejuelas tortuosas, llenas del hormigueo de habitantes que habían salido de sus bochornosas y sucias cuevas…».[602]

Repugnantes desechos obstruían el pútrido suelo, todo balsas cloacosas y regueros de agua maloliente. Miles de ratas tenían su

domicilio en aquellos senderos. Faltando en el barrio sumideros y alcantarillas, se respiraban infectas vaharadas de miasmas. En el umbral de las casuchas, con sus muros manchados como lampreas y murenas, mujeres zarrapastrosas hacían sus necesidades a la vista del prójimo y, en los días tórridos, cuando en las chabolas no había quien resistiera, se plantaban en la calle a quitarles los piojos a los niños (como antaño en lejanos rincones de mi Sicilia: aún guardo en la memoria el chasquido de los piojos aplastados entre las uñas de los pulgares). En las calurosas noches, sentados en bancos delante de los negros portalones, los inquilinos de las hediondas casuchas charlaban con sus vecinos, y no había secreto de familia que no corriera de ventana en ventana, de puerta en puerta, de soportales a patios.[603]

En la lírica *Z ghetta* (Escenas del gueto), Jaroslav Vrchlický describe a una mujer que, en una ardiente tarde de verano, va tambaleándose por esta «red sinuosa de casas oblicuas / y lerdas», por esta «mescolanza de basuras y escombros»; una mujer de rostro amarillento, desaliñada, con plumas en sus cabellos enredados, con el «peso de la maternidad bajo el velo de harapos raídos», seguida y escarnecida por la canalla.[604]

Pero echemos una mirada en el interior de aquellas frías y enmohecidas chozas, sentinas de tufo, hoyo de toda inmundicia. Cuerdas o rayas trazadas con tiza en el suelo dividían en muchos compartimentos cuartuchos de pocos metros cuadrados, y en tan reducido espacio vivían promiscuamente personas de edades diversas y de distinto sexo, que se habían conocido en la taberna o en la cárcel; truhanes encallecidos y propietarios arruinados, que antaño habían poseído, en otras zonas de Praga, apartamentos forrados con suaves tapicerías. Era, por tanto, cada habitación, todo un mundo: un dominio de ratones, un campamento de podridos colchones de paja y camas de tabla, donde, entre espectrales fronteras de tiza, se amontonaban viejos enfermos y jóvenes recién casados y meretrices y niños, y donde las mujeres parían ante ojos extraños; un mundo que de noche se poblaba aún más, con la llegada de aquellos que, después de mendigar durante todo el día, volvían a casa al atardecer. El agolpamiento de criadas y ayudantes en el recalentado cuarto de K. en la Hostería del Puente de *El castillo* kafkiano parece reflejar el apilarse de muchos inquilinos en un exiguo trozo de tierra en los míseros agujeros de Josefov.

Los mayores ingresos de los marginados reunidos en el gueto —y de los judíos que en él se habían quedado— derivaban de la compraventa de todo tipo de trastos. En puestos callejeros y a la entrada de tiendas oscuras, bufos revendedores, hombrecillos en bombín exponían sus *Trödelwaren*, embaucando con rostro astuto a los bobalicones que iban al gueto a curiosear. En «El caminante de Praga», cuenta Apollinaire: «Nous traversâmes le quartier juif aux étalages de vieux habits, de ferrailles et d'autres choses sans nom».[605] A cada paso, en cada esquina, desde chiribitiles y cuevas, bandadas de chamarileros chillaban para despachar las baratijas arrebañadas en la ciudad por los *handrlata*.

55

Los *handrlata*,[606] ropavejeros ambulantes, iban de casa en casa, con un saco a cuestas, a comprar trapos y chatarra. Figuras constantes de las calles de Praga, como los *dráteníci* (tranqueros) y los *opánkáři* (sandaleros) eslovacos de anchos sombreros redondos.[607] Eran viejos, viejísimos, ya casi diáfanos, como de paja, coetáneos de Matusalén y criados de los Reyes Magos. Envueltos en sórdidos y largos abrigos negros —similares a los cafetanes de los judíos polacos—, doblándose bajo el peso del saco, entraban en todos los patios, con voz arrastrada y lamentosa, graznando: «Hándrle-hándele vú?».[608] Un cortejo de muchachos les burlaba: «Hándrle-hándele vú?», y aquellos, en vano, para asustarles, agitaban el saco.

Si, desde las ventanas o las galerías, asomaba una cabeza curiosa, el *handrle*, haciendo muecas de viejo zorro, gritaba, medio en broma: «Nyx cu handln, nyx cu čachrn?».[609] Desde el primer piso, le hace señas la señora Hlochová: ha amontonado para él, en la estrecha cocina, la ropa usada de su marido: zapatos sin tacones, chalecos ajados, chisteras abolladas que ponen los pelos de punta. El *handrle* lo compra todo, pero regatea desesperadamente en el precio: hay que pedirle el triple, para después ir bajando poco a poco. Si se le ofrecen zapatos, quiere ropa; si se le ofrece ropa, preferiría zapatos. Y pese a afanarse igualmente por los unos como por la otra, asegura que aquella mercancía no le interesa y que solo la coge «para no haber subido las escaleras en balde».

Alcanzado un acuerdo, pregunta: «¿Nada más, señora?». La señora Hlochová saca de un arcón toda una flotilla de blancos cuellos duros, guantes, bombines y un paraguas. El *handrle* lo acepta todo, no hay pequeñez que él rechace: navajas de afeitar, peines, lámparas, tijeritas de puntas rotas, espuelas, encajes, álbumes, cerraduras sin llaves, mechones cortados de melenas prodigiosamente crecidas por mérito de la loción de Anna Csillag. Solo hay una cosa que no le va: los sombreritos de mujer.

La señora Hlochová saca uno anticuado, brillante de naftalina, de un gran armario: el *handrle* parece estremecerse, aprieta los párpados, como si hubiera visto un *másik*, un demonio, y exclama con desdén: «No soy un sombrerero, ¡señora mía!». Pero, inmediatamente, descubre en el sombrerito una negra pluma de avestruz: «Sí, esa pluma la cojo, pero se puede quedar con el sombrero». El tira y afloja dura horas. Varias veces el hombrecillo esmirriado se echa el saco al hombro, abre la puerta y hace amago de irse, pero poco después alarga la cabeza, como una marioneta, por la cortina que cubre la puerta, y dice: «Pongamos un ducado y ochenta, señora; bien sabe Dios que no puedo dar más…».[610]

Todo lo que los *handrlata* compraban en su peregrinar por los patios praguenses terminaba, junto a mercancía robada, en el cúmulo de bagatelas y chatarras del *tandlmark* y en los callejones del Quinto Barrio. En los antros profundos de los almacenes, en cuévanos y en rastrillos callejeros, se amontonaban morteros magullados, ralladores retorcidos, mazas, martillos, cinceles, instrumentos destartalados, irreconocibles piezas de máquinas, trampas. También herraduras desparejadas y llenas de barro, cazos, sartenes y cadenas de fuego, fusiles sin culata, estoques, espadines con empuñadura de nácar, relojes sin esfera, *Schwarzwald* sin timbre, mangos de cuchillo sin espiga, tenedores sin dientes, espadas sin puño, coladores rotos, escopetas sin gatillo, básculas sin agujas.[611] Además, un *kudlmudl* de libros viejos,[612] en los que revolver alegremente, zapatones-barcazas, urnas de pipas, paraguas, trajes viejos con tufo a sudor.

Así, en las calles del gueto, con menudencias de cleptómano y pingajos acumulados por toda Praga, se levantaba una especie de Merzbau, una babélica dársena de trastos y trapos viejos. Como si se hubieran dado allí cita todos los añicos y desechos, las escorias, los instrumentos fracasados de la creación. Si en la *šackomora* de

Rodolfo II dominaba la plata, en los mercadillos del Quinto Barrio reinaba su majestad el hierro oxidado. En todos los hacinamientos praguenses, bien sean de objetos valiosos o de vulgares reliquias del cotidiano diluvio, parece presidir el tajante poder, el contraembrujo del metal.

Viejas fotos nos ofrecen la imagen de las oscuras tenduchas de los chamarileros del gueto, atiborradas de mercancía hasta el techo. Los objetos rebosan por las grandes puertas de madera abiertas de par en par, apilándose en caballetes o sobre el suelo. Los chamarileros, hombrecillos con bombín y calzones colgantes de payaso, se dejan fotografiar, solemnes como *kintò* georgianos, bajo el luminoso de su negocio, delante de relojes, jaulas para pájaros, cucharones, lámparas de petróleo. Meyrink recuerda en el *Golem* los adocenados enseres apilados en una de estas tiendas: «La trompeta de latón retorcido y sin pistones, el cuadro amarillento pintado sobre papel, con soldados extrañamente agrupados. Después, una guirnalda de sarrosas espuelas colgadas de un cinturón de cuero enmohecido y otros trastos a medio pudrir. Y delante, en el suelo, una serie de placas de hierro para el hornillo, redondas, tan estrechamente pegadas las unas a las otras que nadie puede cruzar libremente la puerta del establecimiento».

En el Quinto Barrio, todo lo roto y estropeado volvía a ponerse en pie. Las esferas encontraban las perdidas manecillas, los fusiles sus gatillos, los cuchillos su mango. Y cualquier *pištuntál*,[613] cualquier menudencia se convertía en una maravilla de feria. Los domingos, especialmente, este microcosmos de la compraventa se atestaba de gente. Vendedores y clientes mercadeaban con gritos, perjurios, regateos y discusiones, moviendo las manos como tocadores de pífano. Era como si se animara una especie de teatrillo, un batiburrillo de figuras que bien hubieran podido ser inspiración de un Bruegel bohemio.[614]

56

Por la noche confluían en el gueto los más fieros borrachines y puteros de Praga. «Vous allez voir —le dice Isaac Laquedem a Apollinaire— pour la nuit, chaque maison s'est transformée en

lupanar».[615] Las callejuelas del Quinto Barrio eran prolíficas en tabernas y prostíbulos y todo tipo de tugurio. Tabernas humosas, que olían a moho y a decrepitud, con los clientes agolpados en un pequeño espacio bajo una lámpara de aceite que vertía una pálida luz amarillenta sobre sus corpachones hinchados.[616] Burdeles que, por decreto de 1862, enarbolaban a la puerta, sobre una larga vara de hierro, una linterna con luz roja:[617] como las luces de los *honky tonks* y de los *saloons* del barrio de Storyville en Nueva Orleáns, en los albores del *jazz*.[618]

Quien hubiera paseado —sombra ambigua— por los meandros del gueto durante la noche, a la turbia luz de los escasos faroles de gas, se hubiera encontrado con bandadas de fulanas: *flundry*, *fuchtle*, *bludičky*[619] que, con movimientos de la boca desmedidamente pintada, gestos de manos y de ojos y levantamientos de falda —para mostrar sus medias *zeisiggrün*—, embaucaban a los transeúntes.[620] En algunas calles, prácticamente todas las casas eran albergues de prostitución,[621] desde cuyas puertas y ventanas asomaban viejas alcahuetas y rameras decadentes, con arrugadas tetazas que les colgaban ya hasta las rodillas. «À chaque porte se tenait, debout ou assise, tête couverte d'un châle, une matrone marmonnant l'appel à l'amour nocturne».[622]

Las medias verdes, las siniestras linternas, frascos de rojo líquido medicinal, en la noche viciosa del gueto. En muchos burdeles tocaban arpistas ciegas. También había lujosos «salones» (como el Salón Aaron, descrito por Paul Leppin), con piano y con habitaciones adornadas por brillantes espejos, donde putas resabiadas y opulentas, dignas de cuadros de Pascin —las *jeptišky*, las «monjas», como son llamadas en algunas canciones praguenses —,[623] arrastraban perezosas la cola estilo Secese de sus trajes sobre gruesas alfombras. Los provincianos arribados al Quinto Barrio en busca de diversión corrían el riesgo de despertarse con la cartera amputada y sin relojes ni anillos.[624] A las opacas tabernas y a los lugares de vida airada llegaban a menudo delincuentes, chulos y haraganes para esconderse, y gendarmes con gorro de cazador con plumas de gallo para sorprenderles.[625]

Pero es curioso que hasta el final, junto a los antros de perdición, sobrevivieron en el Quinto Barrio las casas de austeros judíos ortodoxos, que santificaban las fiestas según la antigua usanza. Ocurría, entonces, que el fragor de las *Tanztavernen*, los gritos de los

borrachos por las calles, el sonido de las arpas y las risas descomedidas de las prostitutas se mezclaban con el monótono salmodiar de las oraciones del sábado, que salía de las sinagogas.[626]

A finales del siglo pasado, personajes extravagantes aumentaron la ambigüedad, la hibridez, la peculiaridad de Josefov. En sus callejuelas, y seguidos por un tropel de alborotados muchachos, paseaban el minúsculo, bien vestido y bien afeitado señor Wehle, conocido como «Wehle mit dem Paraplüh» (Wehle el del paraguas), por ir siempre provisto de un paraguas y de una sombrilla, el uno abierto sobre la cabeza y la otra cerrada bajo el brazo, o viceversa, según el tiempo; y el melancólico Chaim Paff, apodado «Paff mit der ledernen Flinte» (Paff el del rifle de cuero), que huía chillando de miedo, si alguien le asaltaba a quemarropa y le decía «piff paff».[627]

Criaditas desgraciadas en amores, damas crujientes de seda y personas ansiosas por conocer lo que les deparaba la suerte acudían, de todas partes de Praga, a consultar a quiromantes y brujas, muy numerosas en el Quinto Barrio. Vivían, aquellas adivinas, en cuchitriles desconchados, a los que se accedía atravesando un laberinto de galerías, corredores y otros habitáculos, llenos de inquilinos que escudriñaban a los intrusos con miradas torvas y ávidas. En los cuchitriles, angostísimos, las quiromantes manejaban barajas hinchadas, tizas, frasquitos de líquidos cenagosos y libros de geomancia. Junto a muchas de aquellas brujas, bufaba un negro gatazo infernal, con cara de tonto.[628]

57

El hedor, la humedad, la porquería nauseabunda, la decrepitud de las casuchas superpobladas, causa de contagios y de alta mortandad; la carencia de servicios higiénicos y de agua potable; la angustia de los callejones maltrechos, sin apenas aire ni sol; la miseria, la prostitución y la delincuencia que allí anidaban: todo ello indujo a los administradores de Praga a destruir el gueto.[629] A raíz de la *asanační zákon* (la ley de saneamiento) del 11 del febrero de 1893, la Ciudad Hebraica, con la excepción de algunas sinagogas, el ayuntamiento y el cementerio, fue enteramente

derribada y eliminada.

Desaparecieron las torcidas chabolas, los cabarés, los burdeles, los bares, las tabernas: Lojzícek, Luskovic, Jenerál, La Vieja Señora (Stará paní), La Estrella Diana (Denice), Las Tres Carpas (Tři Kapři), U Lišku, La Bestia Astuta (U Chytrého Zvírete): quedó reducida a polvo la Babilonia en la que se hundía la purrela de estafadores, rufianes y degenerados.[630] Aunque eran válidas las razones de la demolición, se destruyó, sin embargo, con excesiva implacabilidad y ligereza un conjunto tan pintoresco. Si no supiéramos que en esta empresa de desmantelamiento tuvo gran papel la especulación de la construcción, podríamos casi suponer que el deseo de borrar la humillación del gueto acrecentó la furia exterminadora de los demoledores. Las callejuelas se convirtieron en anchos bulevares de tipo parisiense, y las cuevas infames fueron sustituidas por lujosos edificios de estilo Secese, que colmaban el ansia de lujo de la alta burguesía.[631]

Por otra parte, la ley sobre saneamiento no se refería solo al barrio judío. Muchas zonas de Praga, que no respondían a las exigencias higiénicas de una ciudad moderna, como, por ejemplo, Na Františku, cayeron bajo la piqueta. La despiadada devastación suscitó la indignación de muchos hombres de cultura. Por iniciativa de Vilém Mrštík, el autor de la novela *Santa Lucia* (1893), algunos escritores promulgaron, el 5 de abril de 1896, el manifiesto *Českému lidu* (Al pueblo checo), en defensa de las antigüedades amenazadas.

El propio Mrštík publicó, en 1897, el folleto *Bestia Triumphans*, ardiente panfleto contra quienes, en nombre de un hipotético saneamiento, malograban el semblante de Praga, despanzurrando y echando por tierra prestigiosas y peculiares construcciones para subrogarlas con escuálidas *Wohnmaschinen*. Ignorante, mentecata y antítesis del humanismo, la Bestia Triumphans —figura extraída de la *Aurora* de Nietzsche— ciega y embrutece a sus acólitos, empujando a desfigurar, con actos vandálicos, la ciudad moldaviana. «Política de maquillaje, circo de máscaras farisaicas»: así define Mrštík la irresponsable acción del «consejo municipal», servidor de la Bestia Triumphans.[632]

En la devastación de la vieja Praga, de este «paraíso del corazón», Mrštík, procedente de la todavía intacta provincia morava, entrevé una consecuencia del decaimiento de la cultura nacional que, por afán de modernismo, reniega de las tradiciones,

del folklore, de las costumbres patriarcales.[633] Otros escritores retoman el tema de Mrštík. Para Jiránek, la tala de la «espléndida rama de un secular castaño en la calle Letenská», la destrucción de un platanero y la eliminación de un vetusto jardín dan testimonio de la feroz arrogancia de la Bestia Triumphans.[634] Y Vrchlický, en el poema *Stará Praha* (Vieja Praga), al cantar «la ciudad estropeada por la época nueva», se lamenta por la desaparición de los «viejos rincones», de los «viejos templos», de las «estrechas callejas tortuosas», del «gueto místico», de los «viejos senderos que bordeaban el río».[635]

Varias veces los poetas expresaron nostalgia por aquel mundo perdido. Paul Leppin, en el relato *Das Gespenst der Judenstadt*, nos presenta a la bella y enferma prostituta Johanna, que se escapa del hospital, en la noche, para volver al «salón» en que trabajaba, pero ya no encuentra el edificio, derribado por el saneamiento.[636] Y Vrchlický, llorando la desaparición del gueto, ensalza las negruzcas y cadentes sinagogas que sobreviven: «Como viudas sois, vosotras, grises sinagogas, / el traje hecho jirones y ceniza en la cabeza, / pero cuando la noche, con su negro *táless*, baja hasta la tierra, / veo vuestras ventanas brillar de llama y de púrpura».[637]

Pese a que el celo del saneamiento había eliminado aquel escenario de sortilegios, sin embargo, el tufo, la insalubridad y el misterio del Quinto Barrio siguen presentes en el aire espeso de Praga. Le dijo Kafka a Janouch: «Dentro de nosotros viven aún los rincones oscuros, los pasadizos misteriosos, las ventanas ciegas, los sucios patios, las tabernas ruidosas y las posadas cerradas. Hoy paseamos por las amplias calles de la ciudad reconstruida, pero nuestros pasos y miradas son inciertos. Por dentro, temblamos todavía, como en las viejas calles de la miseria. Nuestro corazón no sabe nada del saneamiento efectuado. El viejo e insalubre barrio judío, dentro de nosotros, es más real que la nueva ciudad higiénica que nos rodea. Despiertos, caminamos en un sueño: fantasmas, nosotros mismos, de tiempos pasados».[638]

A veces, en ciertas horas mágicas, el barrunte del gueto abatido parece extenderse por todos los rincones de Praga, como la acritud de la cerveza, como el moho del río. Ya Nezval señaló que, de cuando en cuando, «sobre todo los días en que el cielo se dispone para la tormenta, pero la tormenta no llega», el encanto de la Ciudad Hebraica se expande a todos los barrios, «como un ala

demasiado tiempo dispuesta para el vuelo en uno de los viejos museos».[639] El propio Nezval rememora un paseo nocturno con Jindrich Honzl por el alterado distrito del antiguo Josefov que, con aspecto ya de cuadro de De Chirico, le ofrece la clave para una distinta concepción emotiva de Praga.[640] El apretado agolpamiento de febriles casuchas se ha transformado, por tanto, en la nostálgica rarefacción de un entorno de Pintura Metafísica.

58

¿Qué es un gólem? Un hombre artificial, de barro. Como el asistente Švejk, el siervo Golem es un personaje clave de la Praga mágica. El vocablo hebreo *golem* (en yidis, *gójlem*), que se encuentra en el salmo 139, indica un rudimento, un germen, un embrión o, como traduce Ceronetti, más bien un «grumo informe»:

> *No te resultaba mi cuerpo escondido*
> *en el encierro donde me has hecho,*
> *abajo en la tierra donde me has tejido,*
> *como un grumo informe me vieron tus ojos* (15-16).[641]

La alusión a la tierra invita a suponer que, ya en la Biblia, «gólem» designase una masa de barro.[642]

El concepto de «gólem» implica, por tanto, algo inacabado, embrionario. En el Talmud, una mujer que aún no ha concebido o un jarro por pulir se denominan «gólem».[643] Desde el significado de «imperfecto» y de «grosero» es breve el paso al del hombrachón majadero y ridiculísimo.

La creación del Golem, este divertimento rabínico, calca el mito de Adán, el único hombre que no salió del vientre materno, sino que fue amasado con barro por el propio Elohim (Dios) (Génesis, 2, 7).[644] Podría decirse que el «primer padre» fue también una masa informe de tierra (tierra virgen), un gólem, hasta que Jahve Elohim sopló en sus narices, convirtiéndole en un paradisíaco hortelano. Y, viceversa, que el Golem no es sino un Adán que se ha quedado en la incompleta apariencia de tierra, sin espíritu vital. Su afasia demuestra que carece de alma, aunque algunos místicos aseguran

que, aunque privado de la *Neschamá* (la Luz de Dios), posee, en cambio, la *Ruach* y la *Nèfesch* o, al menos, como las bestias, esta última, el alma vegetativa.[645]

Las numerosas variantes de la *Golemlegende* presentan todas al mudo muñecote de fango como un criado torvo y torpísimo, como un plúmbeo arlequín. Tiene estatura de gigante, modales de bobo, dos ollares que parecen dos alcantarillas, una boca tan grande como una muela de aceña. En la rica paleta de las variantes, hay tres motivos que se repiten con mayor insistencia: la condición servil (*Knechtmotiv*), la cólera que estalla en revuelta y el retorno a la tierra, materia constitutiva.

¿Cómo se fabrica un gólem? Ante todo, hay que purificarse. La receta más antigua está contenida en el comentario del fantasioso Eleasar de Worms (1176-1238) al *Sefer Jezira*, el Libro de la Creación, un texto que conviene conocer bien, antes de ponerse manos a la obra.[646] Amasar un muñeco con tierra virgen, y después dar varias vueltas alrededor de él, recitando, en múltiples permutaciones, las letras del tetragrama. Una de las variantes propone girar cuatrocientas sesenta y dos veces.[647] Después, para ponerlo en movimiento, se le graba en la frente el vocablo *Emet* (Verdad), o bien se le introduce en la boca el *schem* (*schem hameforasch*), la hojita con el nombre impronunciable de Dios. Puesto que los signos alfabéticos han desempeñado un papel esencial, junto a los números y a las *sefirot*, en la creación del universo, también el modelado del hombre ficticio, imitación de la hechura divina, se vale de la poderosa contribución de la palabra. Es la virtud mágica del alfabeto, y especialmente del tetragrama, la que infunde instintos e impulsos de locomoción a la mísera arcilla.

¿Cómo se destruye un gólem? Girar en sentido contrario, recitando, como maleficio, el alfabeto a la inversa, pero ojo al número de las rotaciones, a las combinaciones de las letras y a la manera de caminar. Para que no ocurra lo que a aquellos alumnos de un místico que, dando vueltas hacia atrás con paso equivocado y murmurando las letras en un orden erróneo, se hundieron hasta el ombligo en el barro y hubieran muerto, si el rabino no hubiera corrido a corregirles.[648] Pero hay medios más sencillos para debilitar y deshacer un gólem que se haya vuelto —¡Dios nos libre!— arrogante.

Se le quita el *schem* de la boca, o bien, si tiene en la frente el

vocablo *Emet*, se borra la primera letra, de forma que quede solo *Met* (es decir, muerte), y el fantoche se afloja y vuelve a ser un amasijo de blando barro. Pero también en este caso hay que tener cuidado, para que no pase lo que al rabino polaco Elijahu de Chelm, conocido como Bal-Schem, ilustre taumaturgo del siglo XVI, que convenció con una astucia al fantoche para que se doblara, y así poderle raspar de la frente la primera letra de Emet, pero el descomunal montón de arcilla se le cayó encima, aplastándole.[649]

59

No había antaño pueblo de la Eslavia centro-oriental que no contase con su propia *Golemlegende*. No había rabino que no presumiera de poder crear androides y autómatas con la ayuda del *Sefer Jezira*. Entre todos los nombres de manipuladores de arcilla, destacaron los del ya recordado Rabbi Elijahu de Chelm y de Rabbi Jehuda Löw ben Becalel, que fabricó su gólem en el gueto de Praga.

Löw (o Löwe o Liwa) nació en Worms o en Poznań entre 1512 y 1520, fue rabino en Mikulov —Moravia—, después en Poznarí y, finalmente, en 1573, en Praga, donde murió en 1609.[650] Gran entendedor de matemáticas, física y astronomía, muy metido en la inteligencia de la *Agadah* y enemigo acérrimo de las sutilezas de la talmudiana casuística, el Maharal[651] estaba conceptuado como uno de los más profundos pozos de erudición de la época.[652] «Su fama —leemos en el relato *Der Golem* (1904), de Rudolf Lothar— se extiende por toda la tierra. De él hablan emperadores y soberanos, y todas las lumbreras son amigos suyos. Lo que escribe es tan preciado como el oro y las joyas, y lo que dice se lo ha puesto en boca Dios».[653]

¿Pero cómo se explica que la leyenda golémica se haya unido tan firmemente a un sabio ajeno a la cábala, y cuya biografía no proporciona asideros para el mito de la creación del pestífero monstruo?[654] Se explica, acaso, con la atmósfera demoníaca de Praga, seminario de androides y patrocinio de larvas: la Praga de la época de Rodolfo II, de la que él fue un personaje eminente. La leyenda transforma a Rabbi Löw en un cabalista y un mago doctorado en las ciencias del diablo: es decir, en el típico exponente

de una época en la que ejércitos de charlatanes de feria y de sacacuartos dignos de hundirse en las últimas tobas del infierno destacaban junto a catedráticos y a pozos de sabiduría, y era grande también la fe en los poderes sobrenaturales.

Dotado de extraordinarias virtudes taumatúrgicas, en la leyenda Rabbi Löw se hace ilusionista y *Totenbeschwörer*, maestro de magia y destilador. No resulta, así, una casualidad que tanto en la comedia *Rabínská moudrost'* (La sabiduría rabínica, 1886), de Jaroslav Vrchlický, como en el relato de Rudolf Lothar *Der Golem* y en el filme homónimo (1920) de Wegener, su gabinete sea una auténtica fragua alquimística, con *athenor*, signos astrales, libros ocultos, alambiques y otros instrumentos para la sublimación.

60

El acontecimiento principal en la vida de Löw fue la audiencia que le concedió Rodolfo II el 16 de febrero de 1592.[655] Algún historiador afirma que ellos hablaron de los problemas de la comunidad hebraica. Pero la leyenda reza que Rodolfo II, deseoso de penetrar en los secretos del universo, interrogó al mago sobre cábalas y sobre asuntos místicos y arcanos. Este diálogo alimentó las fantasías, porque quedó envuelto en el misterio y porque un judío (de alta condición, pero judío, al fin y al cabo) había sido admitido a charlar con el emperador.

Las leyendas y la literatura han agrandado el vínculo de Rabbi Löw con la corte y con los eruditos y los astrónomos de corte, y especialmente con el propio Rodolfo II: vínculo que habría asegurado la protección imperial a los hebreos praguenses. En la comedia de Vrchlický *Rabísnká moudrost'*, el pérfido ministro Lang, pozo de reprobables indignidades, se lamenta de que, por el apoyo de Tycho y del «charlatán» Kepler, el Maharal goce del sumo favor de Rodolfo II.[656] Max Brod imagina que Tycho Brahe y el rabino, hieráticos omnisapientes, se encuentran en la antesala del emperador, y que Tycho descubre una analogía entre su propia vida nómada y el destino del pueblo judío, perseguido pero aferrado a su fe.

Acercándole al ambiente de Rodolfo II, las leyendas dilatan la

brujería del rabino, convirtiéndole en una especie de Faust hebreo. No se conocían aún, cuando Löw, para implorar la revocación del decreto de expulsión de los judíos de Praga, fue al encuentro del emperador en el puente de Piedra, cortándole el paso a la soberbia carroza tirada por cuatro caballos, que inmediatamente se detuvieron, como por arte de encantamiento. La plebe empezó a tirarle barro y piedras, pero uno y otras se convirtieron en flores. Rociado de flores, el rabino se postró de rodillas: Rodolfo le concedió la gracia para la gente del gueto y además le invitó a la corte.[657]

En el Castillo, en una remota salita, después de haberse hecho prometer que nadie le iba a interrumpir con charlas ni con risas, Löw consintió convocar, en presencia del emperador y de los cortesanos, a las sombras de los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob y de los doce hijos de este último. En la oscuridad, desde un brasero de cobre, carbones encendidos despedían largas hileras de humo. Sobre una pared, llamadas por los vocablos mágicos del rabino, iban surgiendo del humo, de una en una, las imponentes figuras del Génesis. Pero cuando Neftalí, uno de los doce hijos de Jacob, pelirrojo, pecoso y jorobado, se lanzó a dar saltos bufonescos sobre un escenario de espigas y de tallos de lino, Rodolfo y, con él, los cortesanos hechizados rompieron a reír a carcajadas. La visión desapareció, y, con un estruendo, el techo empezó a desplomarse sobre los aterrorizados dignatarios, y los habría aplastado si Löw no lo hubiese detenido, pronunciando fórmulas cabalísticas.[658]

En el *El Golem*, de Wegener, es Asuero, en cambio, el que provoca la risa, y el techo que se derrumba es apuntalado por el muñecote de barro, después de que el emperador, asustado, ha prometido clemencia a los judíos, a los que quería echar. Meyrink asegura que Löw convocó en el castillo de Rodolfo II «las larvas de los muertos» sirviéndose de una «linterna mágica», y también Karásek, en *Ganymedes*, cuenta de los prodigios de la linterna mágica del rabino.[659] Sentiríamos también nosotros la tentación de introducir a Löw en la lista de precursores del cine junto al jesuita Athanasius Kircher, el primero en describir (1654) la linterna mágica,[660] si no recordáramos que ya Johann Faust, en un *Volksbuch* de 1587, recupera fugazmente del reino de las sombras, ante el emperador Carlos V, en Innsbruck, a los gentiles fantasmas de Alejandro Magno y su esposa.[661] Por otra parte, entre los cabalistas,

hubo algunos —baste citar a Isaac Luria (1534-1572)— que, murmurando conjuros, atraían a los espíritus de ultratumba y tenían asuntos con los patriarcas bíblicos.[662]

Rodolfo II decidió un día dirigirse, con su séquito, a casa de Löw,[663] y para la ocasión, el rabino, tras las huellas de Faust —que, de improviso, hace que surja, en un alto, un portentoso castillo para el conde de Anhalt—, transformó su vieja casa en una mansión ostentosa, toda decorada con mármoles y damascos, y alfombras y cuadros de quedarse pasmado, como el castillo de Marnost, la Vanidad, la reina del mundo, en el *Laberinto* de Komenský. Así, una mezquina vivienda, encajonada entre las decadentes casuchas del gueto, se convirtió, por encantamiento, en palacio suntuoso, desde cuyo salón central (*mázhúz*) se divisaban hileras de espléndidas habitaciones con espejos y cristales, y mesas repletas de copas de oro y vajillas preciosas y suculentos manjares, confituras, licores y golosinas. ¡Qué comilona y qué fiesta montaron! Un banquete que dejaba pequeño al ofrecido por Faust en su imaginario castillo.

Algunos glosadores de las fantasías de la leyenda opinan que Löw podía haber conseguido la metamorfosis edilicia proyectando, en su gabinete, todo el castillo de Hradčany, con los engaños ópticos de la «cámara oscura».[664] Esta «cámara oscura», en la comedia de Vrchlický, se convierte en un «extravagante juguete»: una caja giratoria, en cuyo interior, dividido en cuatro compartimentos intercambiables, Löw, «hechicero y brujo» —como es definido por el pintor Arcimbaldo—, esconde, suscitando con ello los celos de su esposa Perl, a las muchachas acosadas por el fatídico Philip Lang z Langenfelsu, bribón y fuente de toda malicia. Aquel artefacto o baúl no es tan solo, por tanto, un recóndito laboratorio para «estudios sobre la luz», o para la búsqueda del *aurum potabile*, sino también un «refugio de perseguidos y un accesorio de ilusionista».[665] «Mi cámara —proclama Löw— es exactamente como la barriga de la ballena de Jonás»: «Allí dentro (mi siervo) Jechiel ha preparado en secreto distintos juegos; hay un león de hierro que camina y, hasta hace poco, había también un muñeco metálico llamado Golem que, puesto en marcha por un mecanismo interno, abría la boca, imitando el lenguaje humano».[666] Dato a destacar: Vrchlický sustituye el enorme maniquí de barro por un autómata metálico.

El *Wundermann* Jehuda Löw, con sus cualidades cabalísticas,

mantuvo alejada la Muerte durante mucho tiempo. Una noche, durante la peste, paseando por el cementerio, se encontró con una delgada y enclenque mujer, oculta tras un velo, que apretaba en su mano un papel. Se lo arrebató de las manos y lo rompió sin dudar: era la lista de los que iban a morir, y contenía también su nombre, trazado con tinta roja. Con distintas artimañas, consiguió rehuirla varias veces. Pero un día, en su cumpleaños, su nietecita le regaló una magnífica rosa. Fascinado, se dispuso a olerla, y cayó fulminado: la Muerte se había escondido en el cáliz.[667] La Muerte en una rosa. ¡Ah, la Muerte en una rosa! Para Nezval, la imagen de Rabbi Löw, contemplada a través del filtro de las leyendas, se identifica con la poesía:

Buscabas poesía y encuentras leyenda
sirven para algo por tanto las anécdotas sobre Rabbi Löw
es tu historia poesía
es tu historia como no reconocerte
me ofreces tu mano desde lejanísimos siglos
has sido tú la que ha llegado al puente de Piedra
para obtener audiencia del emperador
el pueblo te acoge con piedras sobre tu vestido
pero caen flores en lugar de barro
tu casa es distinta de las otras viviendas
eres león y además racimo de uvas
animas las cosas de barro y las cambias por criaturas tercas
pones en sus bocas el schem
su virtud dura un siglo o bien una semana
hay que renovarla cada viernes
y sin embargo, poesía, ¿por qué has matado al Golem?
es terrible raspar de la propia frente la arcana inscripción
ser llevados al desván para convertirse en polvo
celosamente tú acechas a la muerte y le quitas de la mano las letras
donde está tu nombre en el índice de los predestinados a morir
aquella vez te has escapado, pero al final tú también encontrarás poesía,
la muerte escondida en una rosa.[668]

Atentos ahora, que vais a saber cómo Löw plasmó el Golem. En el año 5340 (1580), una noche, después de haber tomado el baño ritual en la *míkwe*, recitado el tortuoso salmo ciento diecinueve y leído fragmentos del *Sefer Jezira*, el rabino (el aire), su yerno Jizchak ben Simson (el fuego) y su discípulo levita Jakob ben Chajim Sasson (el agua), envueltos en un blanco manto, se dirigieron, a la luz de antorchas, a orillas del Moldava, donde había salitreras y mucho barro.[669] Con el barro (la tierra) modelaron el Golem. Después, Jizchak desde la izquierda y Jakob desde la derecha, realizaron cada uno siete vueltas alrededor del fantoche, farfullando combinaciones de letras (*zirufim*) y transfundiendo en aquel cuerpo de fango, el uno, la rojez del fuego y el otro, la humedad del agua. El rabino le colocó en la boca el *schem*, el pequeño pergamino con el nombre de Dios, y le ordenó ponerse de pie y obedecer como un esclavo, ciegamente. Al amanecer, los tres volvieron al gueto junto a Jossile Golem y, para evitar preguntas fastidiosas, Löw le contó a Perl, su entrometida consorte, que había recogido en la calle, por compasión, a aquel pobre extranjero mudo.[670]

¿Cuál era el aspecto del androide de Löw? La leyenda le ve vestido de *schámess*. Pero es difícil imaginarlo ya distinto a como lo representa Wegener en la película *El Golem*. Alto e hinchado, los cabellos a modo de yelmo compacto, los zapatos-coturnos, una chaqueta como una coraza de pergamino prensado o, más bien, como una de aquellas armaduras de algodón acolchado, endurecidas por un baño de sal, que llevaban los guerreros aztecas. Pero, en el filme, la fabricación del maniquí tiene lugar en el laboratorio como acto de *schwarze Kunst*, con la ayuda de las conjunciones de los astros y de las ciencias quiméricas. Löw traza un círculo de fuego, evocando a Astarté, diosa de los cananeos, y, entre llamaradas y vapores de azufre, aparece una retorcida máscara, un *Totenkopf*, como de gelatina fluorescente. El horrendo ceño proporciona al rabino la palabra mágica que él graba en una tira de pergamino, para después guardar la tira, junto a la estrella de David, en el pecho de Golem.[671]

El muñecote de greda estaba sentado, absorto, en un rincón, con la mirada alelada y fija, esperando las órdenes del Maharal. Dócil y

pazguato, ejecutaba todos sus deseos. Con divertida incongruencia, Meyrink asegura que el rabino había construido al hombretón «para que le ayudara a tocar las campanas de la sinagoga». Según Vrchlický, en cambio, el fantoche ayudaba al rabino en su «cocina cabalística».[672] Puesto que el sábado Jossile Golem tenía que abstenerse de cualquier trabajo, los viernes, al atardecer, Löw le quitaba de la boca (o de la frente, o del pecho) el *schem*, dejándole inerte.

Pero una vez se le olvidó. Estaba ya en la Sinagoga Viejo-Nueva para la habitual ceremonia nocturna de los viernes, cuando el Golem, de pronto, se puso a echar espuma y a desvariar, poseído por los demonios. Después de haber destrozado mobiliario y objetos de decoración y rasgado colchones de plumas, se precipitó a la calle, estrangulando gallinas y gatos y arrasando todo obstáculo de casas en los alrededores. ¡Madre mía, qué feo era! La rabia le había hinchado como un sapo enorme. La gente, corriendo a más no poder, gritaba: «¡Jossile Golem se ha vuelto loco!». Lanzando llamas por sus ojos enardecidos y meneando la cabeza con violentísimas sacudidas, el informe corpachón avanzaba pesado a través del gueto encogido por el miedo.

Advirtieron a Löw, y el rabino interrumpió inmediatamente el canto del salmo noventa y dos. Si hubiese tardado, el universo entero corría el riesgo de ser destruido. Si el sábado hubiese comenzado, Löw no habría podido detener al monstruo enloquecido. Con cara pesarosa, salió al encuentro del Golem y, rápidamente, le quitó el pergamino de la boca. El siervo, furioso, embadurnado de sangre, escombros y plumas, se desplomó en el suelo, desmayado. En la sinagoga se reanudaron los salmos. En algunas variantes, el olvido del rabino se explica con el hecho de que estaba preocupado por su hija Esther, enferma.[673] En el filme de Wegener, el Golem, calmada su excitación, sale del gueto a un prado inundado de sol, donde juegan, ignorando la situación, unos niños, con coronas de flores en la cabeza. Asustados, los niños huyen, pero en seguida uno de ellos, animándose, salta en brazos del Golem y, entre bromas, le roba la estrella. El desproporcionado criado se afloja y cae de golpe. Aquí, es la inocencia pueril la que salva al género humano de la rabia brutal del ogro.[674]

Pero, una vez reducido el fantoche, ¿qué hizo el rabino? Con sus dos ayudantes, a quienes se había unido el *schámess* Abraham

Chajim, dio siete vueltas a la inversa alrededor del androide, pronunciando las fórmulas de la cábala en orden inverso. Jossile Golem volvió a convertirse en grumo de tierra y fue abandonado en el desván de la Sinagoga Viejo-Nueva, bajo un montón de sucios libros y viejos *taléjssim* y chalecos adornados con *zíziss*.[675] ¡Descansad ya, zapatos y zuecos! Sin embargo, aquellos restos terrosos fueron, durante largo tiempo, incentivo de horror y fecunda materia de perjuicios. Se decía que Löw había prohibido subir al desván. A pesar de ello, otro rabino, envuelto en un *táliss-kotn* y con las *t'filín*, quiso explorarlo, pero volvió a bajar inmediatamente, blanco y temblando como un junco.[676] Egon Erwin Kisch, por su parte, que había subido jactanciosamente a aquella buhardilla, no encontró en ella más que arcones carcomidos, candelabros incrustados de sebo y una mezcla enmohecida bajo capas de suciedad y telarañas.[677]

Otra leyenda cuenta que el *schámess* Abraham Chajim, que había ayudado al Maharal a destruir el Golem, decidió, transgrediendo los preceptos del rabino, reanimarlo. Y una noche, en compañía de su cuñado Abraham Sacharjach, también *schámess*, se introdujo como un ladrón en el desván de la sinagoga y trasladó un montón de arcilla a la calle Cikánská, a la bodega de su yerno Ascher Balbierer, que entendía de cábalas. Mientras ellos se afanaban por devolverle la vida al gigante, se propagó la peste, y el castigo divino atacó lo más débil del receptador de aquel condenadísimo barro: dos de los cinco niños de Balbierer murieron. Por ello, con conturbada prisa, los *schamessim* metieron en un ataúd el tétrico aborto de tierra y corrieron a enterrarlo fuera de los muros, sobre una colina llamada Calvario, cerca de la puerta de la Ciudad Vieja.[678]

62

Quien tenga la paciencia de leer todo este libro, seguramente encontrará en él una cosa agradabilísima: la palabra Fin. Pero sigamos. ¿Qué caracteriza al Golem de Praga? Las leyendas justifican su creación por la necesidad de defender a los obstinados judíos de la persecución que los cristianos lanzaban contra ellos, acusándoles de homicidio ritual. El más encarnizado enemigo de las

gentes del gueto de Praga es, en aquellas leyendas, cierto Tadeo, un fraile fanático, arquitecto de calumnias y maquinaciones, un bribón que bien hubiera merecido la horca.

El Golem del Maharal se revela como un defensor del tan golpeado barrio judío: dicho de otra forma, un paladín de arcilla. Sobre todo en el período entre el Púrim y el Péjssach, recorre por las noches sus callejuelas retorcidas, vigilando que algún pícaro no oculte en las casas hebraicas a cadáveres de niños cristianos. Una noche, ha sorprendido al arquitecto católico Havlíček mientras introducía, en la residencia del rico Mordechaj Maisl, su acreedor, el cadáver desenterrado de un niño, escondido en la panza de un cerdo degollado.[679]

He aquí por qué Jossile Golem está dotado de fuerza sobrehumana. Invulnerable, elude todas las trampas, estruja las costillas de los pillos, espanta a la gente malévola. Además, se ha hecho invisible gracias a un amuleto de piel de gamo, encantado con fórmulas cabalísticas: uno de aquellos talismanes de los que habla Eleazar de Worms.[680]

Creado, por tanto, para cometidos de protección, el Golem praguense es manipulado por el rabino como un ciego defensor, un ariete exterminador. Y por ello, en su ilimitada sumisión servil, no necesita de la inteligencia: es un zopenco, un bobo, una calabaza de sementera. Una sentencia atribuida a Jehuda Löw asegura que los movimientos de este *Tolpatsch* o paquidermo «se asemejan a los de un autómata obediente a los impulsos de quien lo ha construido».[681] Pero el hecho de que ejecute mandatos al pie de la letra, cayendo muy a menudo en situaciones ridículas, le equipara también a los «astutos tontos» de algunas fábulas.[682]

Enviado a comprar manzanas al mercado, «der dumme Hans», alias Golem, arrastra tras de sí por las calles de Praga a la vendedora con todo el puesto y las cajas de fruta,[683] como aquel esclavo que, habiéndole dicho su amo: «Tráeme una naranja», tiró un naranjo entero y, tras cargarlo a la espalda, se lo llevó inmediatamente. Si va a por agua, Jossile inunda el patio.[684] Si Perl, tan parecida a las coquetuelas mujeres de rabinos de las novelitas *chassidim*, le manda a comprar pescado, Jossile, enfadado con una carpa que le ha sacudido la cola en la cara, tira los peces al río y regresa con las manos vacías.[685] Por otra parte, es mejor no encomendarle labores domésticas: no está hecho para recoger la

mesa, ni limpiar la cocina.

Por su sabiduría, sus prodigios, la estrategia con que maneja a su siervo, a su paladín, Löw se convierte en una especie de *zádik* y *Wunderrabbi*, de la estirpe de los estrafalarios santones que pueblan los relatos chasídicos. Hasta el mismísimo —odioso— Tadeo-sanguijuela, que no cesa de maquinar trampas contra los judíos, alelado por los actos del Golem, que echa por los aires todas sus intrigas, acaba afirmando que Löw es un nigromante. Gracias a Jossile, el rabino se escapa también al veneno que el maldito Tadeo, más molesto que una garrapata caballar, ha mandado amasar en el pan ácimo.[686]

Mientras la *Golemsage* polaca, centrada en Rabbi Elijahu de Chelm, se encuentra ya en los siglos XVII y XVIII, la de Praga se remonta, tan solo, a la época romántica. Está contenida, por primera vez, en ese muestrario de mitos, curiosidades, anécdotas de vida hebraica que el editor judío bohemio Wolf Pascheles publicó en alemán, con el título *Sippurim*, entre 1847 y 1864. Antes de aquellas fechas, ningún documento (ni la crónica de David Gans de 1592 ni la biografía de Rabbi Löw de 1718) alude a un Golem plasmado por el Maharal. Antes de aquellas fechas, toda cita de los *gójlemess* se refiere, normalmente, a los muñecos de barro de los rabines galicianos. En la miscelánea *Sippurim*, articulada en cinco volúmenes, se inspiraron todos los siguientes glosadores de la leyenda, de Vrchlický a Karásek, de Jirásek a Meyrink. Deben considerarse mistificaciones la carta de Rabbi Löw sobre la creación del Golem, con fecha de 1583, pero no anterior a 1888, y el *Volksbuch* de 1909 *Wunder des Rabbi Löw* (*Niflaoth MHRL*), falsamente atribuido a un contemporáneo del gran mago. Compendio y manipulación de estas fuentes es el libro de Chajim Bloch *Der Prager Golem* (1920).[687]

Así, la saga de Rabbi Löw se ha agigantado hasta dar sombra y descalzar a la de Chelm, y Praga ha pasado a ser la plaza principal de las leyendas golémicas. Estas leyendas insertan en la biografía del Maharal reminiscencias de las hazañas de Faust, del Faust de los *Volksbücher* y de las comedias checas para marionetas, pero sobre todo acercan su figura al área del chasidismo. Y no importa que el clima tétrico de Praga y la índole torva del *panák* de fango excluyan aquella ambigua alegría que fuera una constante de los *chassidím*. Hay, de todos modos, un abismo entre Löw, encarnación de la

gravedad del saber y experto —según la leyenda— en los artificios cabalísticos, e Israel Bal-Schem-Tov, taumaturgo de Podolia, tosco exorcista y vendedor de talismanes y de hierbas, ajeno a las cavilaciones anagógicas y a la casuística talmudiana.

El ciclo praguense dilata el motivo de la repentina demencia del cuerpo de greda, que en la víspera del sábado amenaza destrucción, no solo para la comunidad judía, sino también para Praga y para el universo entero. El *schem hameforash*, fomento de animación y suscitador de cólera devastadora, en este ciclo se yergue en utensilio mágico, utensilio-personaje, como el argadillo de oro de una balada de Erben, y a la vez un pasaporte hacia lo maravilloso, un engaño del diablo, un cebo demoníaco.

Pero la *Golemlegende* de Praga también apunta, de soslayo, el tema de la revuelta del maniquí contra su propio creador: revuelta de la fuerza bruta contra el ingenio o del esclavo contra el amo. Y, finalmente, observando el estrecho nexo entre Löw y su androide, podría insinuarse también que el Golem es un oscuro *alter ego*, un terrible *Doppelgänger* del *rabbi*. Con ello no quiero decir que Löw tuviera el rostro sucio y espeso del Jekyll de barro, pero sí es cierto que a ratos también él, igual que su grotesco *Knecht*, parece en aquellas leyendas el mensajero de un país de espectros, de una Lemuria.

63

En la literatura golémica se alternan el motivo polaco (del *Emet*) y el praguense (del *schem*). Sería largo enumerar a los escritores checos y alemanes que han narrado, en dramas y en baladas, las acciones del fetiche de arcilla. En sus páginas, el Golem suele ser obtuso barro que odia a su plasmador, amasijo de brutales pasiones, lacayo fanfarrón e incendiario ávido de venganza. La rebelión del bellaco coincide a menudo con los trucos y las cabezonerías de la *Schauerromantik*.

A veces, el santón se toma presuntuoso y se enzarza en un impío tú a tú con Dios, fantaseando con el ideal del Superhombre nietzschiano, pero el castigo divino no tarda en alcanzarle, en desbaratar su titanismo de oropel. A veces, en su espumosa

grandeza, él aparece tan solo como un *Menschlein*, un hombrecillo, que no conoce sus propios límites.

En la balada *Golem* de Vrchlický, la fabricación del monstruo de arcilla es un acto de orgullo del rabino, el cual, pese a ser un «simple gnomo» (*pouze trpaslík*), quiere igualarse con el Señor. Pero el maniquí se infla desmedidamente, se agita como un diablazo de ojos de fuego, aborrece, malvado, sus vanos exorcismos. Sin la ayuda de Jahvé, que con un relámpago convierte al fantoche en un montón de polvo, el rabino estaría perdido. De este modo, Dios nuestro Señor hace sentir al arrogante muñequero y bachiller el tormento que Él mismo sufrió por la sedición de sus hijos demonios, expulsados después hacia los infiernos.[688]

Pero ya Liliencron, en la balada *Der Golem* (1898), había descrito la danza grotesca del *rabbi*, para embridar al excitado títere, que patalea y se encabrita y trota como un caballo: «Hop, hop, ¡vaya saltos!». El ridículo Golem de Liliencron no es de greda, sino «de madera tallada». Servidor incansable, estas son sus tareas: «barrer, arreglar la cocina, acunar a los niños, limpiar las ventanas, dar lustre a las botas y así sucesivamente». Y cuando le da la ventolera, no solo «arranca árboles, lanza casas a las nubes y a los hombres por los aires», sino que, incluso, «se encasqueta el *Hradschin* en la cabeza» como una peluca. Sin embargo, aún más bufo que el Golem-caballo (caballo de madera) nos parece el rabino, que, aunque experto «en la negra, en la ardua cábala», ¡cuánto tendrá que afanarse, y qué carreras, y qué fatiga, para arrancarle el papelito! Y el poeta concluye: «Lo que es demasiado sabio es, en ocasiones, demasiado tonto».[689]

Poco espacio separa la balada cómica de Liliencron de la comedia dadaísta *Golem* (1931) de los *clowns* Voskovec y Werich. En ella, un saltimbanqui nómada interpreta una *Píseň strašlivá o Golemovi* (Canción tremenda sobre el Golem), tejida con la ingenuidad y la malicia de las *kramářské písně*, las «canciones de feria». Burlándose del servilismo del amo y del sirviente, el rapsoda cuenta que Löw, montado en cólera con su tía, que le ha birlado su trompeta viejo-nueva, modela un «verdugo», un fantoche que le meta miedo y espíe sus movimientos. Pero el Golem se enamora de la bella y ardiente tía del rabino y, al sorprenderla entre los brazos de un oficialillo de infantería, aniquila al seductor. El furioso mono de barro comete otros delitos, pero finalmente, asediado durante

nueve meses y nueve semanas por un regimiento en un viejo molino, se quita la vida, arrojándose al agua.[690] Así, la saga golémica se torna en zumba, en tomadura de pelo, y el mago sabio y su grotesco siervo entran en las filas de los payasos.

Entre los presuntos pensamientos de Löw, encontramos también este: «El Golem tuvo que ser creado sin instinto sexual: si lo hubiera tenido, ninguna mujer podría haber estado segura delante de él».[691] Y, sin embargo, ¿cómo iba a librarse de suplementos eróticos la historia del androide de barro? En una moralizante y flojucha balada del poeta praguense Hugo Salus, la hija del *rabbi*, la frívola Rifke, «tan simplona como una oca», se encapricha del torpe «Hans de greda» fabricado por su padre. Para quitarle el enamoramiento, Löw le pide al fantoche que la estreche entre sus brazos, y él la aprieta con tanta fuerza que los huesos crujen, y poco falta para que quede triturada.[692]

Pero la cosa se pone funesta cuando es el Golem, el imbécil de fango, el que se enamora. Olor a hembra despierta hasta al barro, en los calzones del ogro se enciende la monstruosa vela. ¡Y qué lugubridad, qué barrunte de apocalipsis en esta libido! Llámese Esther o Golde o Mirjam o Abigail, la coqueta hija del rabino despierta los instintos del gran monstruo de luten. Consecuencia de sus deseos lascivos, le invade la ansiedad por salir de la condición de autómata y poseer un alma humana.

En el drama *Der Golem* (1908), de Arthur Holitscher, el plúmbeo Golem Amina, encaprichado de Abigail, se queja de no ser un hombre, y la hija del *rabbi* le consuela con melosas palabras. Pero la absurdidad de esta pasión induce a Abigail a saltar por la ventana, y al fantoche, a arrancarse del cuello su póliza de animación, para volver a ser horrendo grumo.[693] Pero ¡cómo se enciende el androide, si le atacan los celos! En el filme de Wegener *Der Golem*, el tosco fantoche de cara verrugosa, celoso de que Mirjam prefiera al rubio Junker Florian, galanillo repulido que derrocha un deje lánguido, quema los tugurios del gueto, tira al suelo a los transeúntes, arrastra, desmayada, a la hija del rabino y arroja desde una terraza al cardado y afeitado petimetre, su antítesis.

Rudolf Lothar, el autor del *Maskenspiel König Harlekin*, en el relato *Der Golem* (1899) enredó aún más el asunto. Esther, la hija de Löw, rechaza al feo Elasar, que su padre le ha elegido como marido. Y entonces, mediante exorcismos, el rabino hace que el alma del

durmiente Elasar se pase al Golem. El fantoche se enciende de amor, y Esther le corresponde. Volviendo de la ceremonia nocturna de los viernes, Löw se estremece al ver que el Golem estrecha a Esther entre sus brazos. Alza un martillo sobre Jossile. Y he aquí que, entre el estruendo de una repentina borrasca, el fantoche levanta el vuelo, como si tuviera alas, y cae en el cementerio hebraico, disgregándose. Al despertar, Elasar toma de nuevo posesión de su alma, y Esther se da cuenta de sentir ahora por él el mismo afecto probado por el androide.[694]

Lothar introduce en la saga golémica algo insólito: la temporal transmigración del alma, una especie de *gilgl* provisional, de un vivo inmerso en el sueño a un muñeco de arcilla. La operación recuerda las hipnosis de los faquires y similares, cuyo espíritu pasea por el cosmos, mientras ellos yacen en un letargo similar a la muerte. El alma pura del deforme Elasar adquiere nuevo esplendor, encerrada en el cuerpo de barro. Dichas por boca del Golem, sus suaves palabras convencen a la reacia muchacha, la cual olvida, por el encantamiento, que Elasar es de aspecto asqueroso, pequeño, retorcido y jorobado, «casi un enano con cabeza desproporcionada, desde la que brillaban dos grandes ojos negros».[695] El Golem se convierte aquí en incentivo de amor, en mediador. Y no solo: como demuestra su vuelo final en la tormenta, donde le esperan «aladas legiones», el pueril androide de Lothar es admitido en los ejércitos angélicos.

64

Como vemos, no siempre el Golem es desagradable. De su ángel-gólem, ejemplo de juvenil hermosura y de vigor físico —en contraste con la desoladora deformidad del prometido—, Lothar afirma que el *rabbi*, al fabricarlo, se inspiró sin duda en una «griega estatuita marmórea de Apolo».[696] Una antigua belleza se trasparenta también en el gólem plasmado por el escultor danés Jörn Moller en las páginas del *Ganymedes* (1925) de Jiří Karásek.[697]

Conviene detenerse un momento en esta novela, que traslada la saga golémica al área del decadentismo. Karásek afronta el motivo con la solemnidad sosegada de aquellos decadentes que amaban

celebrar la vida, como Von Stuck, que incluso se vestía de etiqueta antes de ponerse a trabajar delante de su caballete, orgulloso de ser llamado «Maler im Gehrock».[698] El ya citado escultor hebreo danés Jörn Moller, tan famoso como Thorwaldsen, abandona el arte, porque este no lograba dar vida a las estatuas. Se propone, entonces, dar vida a un Golem que, a diferencia del de Löw, posea el don de la palabra.

Trasladado a Praga para recuperar la receta mágica que había permitido al rabino mover a su sirviente de barro, y tras cinco años de asidua búsqueda en el cementerio hebraico, Jörn Moller, a través de complejos cálculos de *g'mátrije*, descubre que la fórmula ansiada está contenida, a guisa de criptograma, en el epitafio que el Maharal compuso para su propia losa sepulcral. En efecto, una presunta sentencia de Löw asegura que, para infundir la vida a un Golem, hay que extraer de las letras del alfabeto los rayos escondidos en ellas: pero esto solo puede hacerlo un sabio, que además sea un justo, un *zádik*.[699]

Moller, que, por su fealdad, jamás ha sido amado por nadie, se apresta a plasmar no ya un rústico y grotesco servidor con la cara llena de bultos, sino un guapo muchacho que conserve algo de las antiguas estatuas, un Ganimedes que sea su amigo y señor, del cual satisfacer todos los deseos. Así, a las circunstancias de la materia golémica se añade también el matiz de la homosexualidad. Y recordemos aquí, de pasada, que en literatura se encuentran también *gójlemess*-mujeres, como la figura preparada para Carlos V, dentro de un barracón de feria, por un hebreo polaco, a imagen y semejanza de la gitana Isabel, en un cuento de Arnim que enfervoreció a los surrealistas; relato en el cual, junto a Bella-Golem, aparece también un hombrecillo-raíz, un *Alraun*.[700]

Si ya a Low le resultó arduo aplacar a su criado, ¿cómo podrá Moller, enfermo de tisis y próximo a morir, convertir en racional a un muñeco del cual, más que dueño, quiere ser dócil instrumento? Pero Moller está seguro de que la pasión recíproca entre el hombre y el androide podrá más que las fuerzas del mal, y, por otra parte, él descarta la idea de reconvertir a Ganimedes en arcilla, aunque este se enfurezca.

Moller modela su Golem reflejando la imagen de Radovan, un blando y lánguido muchacho de dieciocho años, con cuerpo aún de adolescente, cuyo decadente afeminamiento rememora las figuritas

de Beardsley. El joven, aficionado a la poesía francesa —especialmente a la de Mallarmé— y poeta él mismo, hijo de madre lesbiana y padre misógino, se maquilla y se pinta los ojos para enamorar al estrambótico inglés Adrian Morris, que le trae de cabeza. Aunque podría servirse de la cera, que es «conocida como absorbente del fluido en el ritual de la magia negra»,[701] Moller se vale también de la arcilla, amasándola con agua pura, mientras que Low, según Karásek, la impregnó de sangre de bestias, como demostraría el furor ferino que asaltó al androide, cuando entraron en juego maléficas fuerzas astrales.

El motivo de la perfecta identidad entre el fantoche y el modelo deriva, tal vez, de *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam, donde Edison fabrica, con el electromagnetismo y la «matière radiante» a la «Andréide» Miss Hadaly, un maniquí, «créature nouvelle, électro-humaine», que reproduce, punto por punto, los rasgos, la piel, la luz de los ojos y los gestos de la inasequible y gélida Alicia Clary para Lord Ewald, que está enamorado de ella.

Fuera de Praga, en una vieja casa desierta, en el campo, Moller plasma su Ganimedes, inebriándose del desnudo modelo, del mórbido cuerpo del joven, de cuyos esbeltos miembros transpira «la excitante voluptuosidad de la languidez y de la muerte».[702] Pero según va cuajando el Golem, Jörn Moller, cada vez más entusiasmado por el maniquí, pierde interés por Radovan, que se le antoja escuálido y apagado en comparación con su Ganimedes. No solo: además, según va afinándose la estatua, va perdiendo fuerza Moller: «Cuanto más se anima Ganimedes, más me aproximo al umbral de la muerte. Siento que en el instante en que cobre vida del todo, yo *moriré*, y es esta la tragedia de mi intento: que no llegaré nunca a disfrutar de las vivas pupilas de mi Ganimedes ni a oír su voz y que, al crearle la vida, creo mi muerte…».[703]

Después de innumerables ensayos, logra por fin infundir impulsos cinéticos a su hermosísimo Golem. Pero el agotador trabajo le reduce al extremo. En contra de sus propósitos iniciales, en el lecho de muerte suplica a Morris que destruya el fantoche, que yace sobre una blanda cama de novios en una habitación adornada con blancas telas e impregnada de olor a mirra, y que lo entierre, de noche, en su propia tumba. Pero Morris no se atreve a reducir a polvo al androide con los siete giros ceremoniales y decide llevárselo.

Al penetrar, de noche, por un tragaluz, en la casa de Morris, que huele a cirios quemados y coronas funerarias, Radovan se descubre a sí mismo, es decir, a Ganimedes, en el lecho del aristócrata inglés. Aterrorizado por la semejanza, roza sin querer el *schem* sobre los labios del galán de greda, y este abre los ojos, baja del tálamo, avanza, le abraza, le aprieta hasta asfixiarle. De este modo, la rebelión del Golem es rebelión del simulacro contra su propio modelo: por no hablar de lo gafe que resulta Ganimedes para su apasionado escultor. Adrian encuentra a Radovan en el suelo, muerto, y, encima de él, el androide hecho añicos. Aunque afinado, enternecido y adolescente; aunque oloroso y adornado como una muñeca de peluquería, el fantoche de fango sigue siendo un azote, un combustible de perdición.

65

El Golem de Gustav Meyrink (1915) tiene poco que ver, en el fondo, con el descomunal espantajo de Rabbi Low. No es un maniquí de arcilla, sino una semblanza huidiza, neblinosa, enigmática; un *Spuk*, un espectro, que reaparece cada treinta y tres años en las callejuelas del gueto de Praga, suscitando zozobra. El fantasma anida entre los habitantes de la Judenstadt, sin que estos le perciban, y de cuando en cuando, por influjo de alientos astrales, de conjunciones siderales, y precedido por signos premonitores, adquiere apariencia sensible.[704]

Este Golem es, por tanto, el indicio de una epidemia espiritual, que se propaga en algunos períodos como un rayo: la encarnación de turbios humores, que eternamente fermentan en la sofocante estrechez del gueto, para salir a veces de este con fuerza a sembrar una fascinación tremendísima, una oscura psicosis. En otras palabras, son los miedos y las angustias del pequeño hebreo perseguido los que dan cuerpo al Golem. Prolongación de la atmósfera lúgubre e intoxicada del Quinto Barrio, de sus destartaladas casas que hacen rechinar los dientes, de sus piedras untuosas como trozos de sebo, el espectro atraviesa cada treinta y tres años los sórdidos callejones inmersos en un ambiguo *Zwielicht*, tomando el aspecto de un desconocido de rostro amarillo y rasgos

mongoles, vestido con un desteñido traje *altmodisch* y casi tropezando al andar, «como si a cada momento fuera a caerse hacia delante».

La mongolidad del fantasma (también en el filme de Paul Wegener el Golem tiene los ojos oblicuos, los pómulos puntiagudos y la nariz chata)[705] da testimonio de la presencia de amenazadoras fuerzas orientales entre los muros de Praga. ¡Cuántos oblicuos ojos asiáticos fosforecieron en el tenebroso tejido de los relatos de Meyrink!: en Malá Strana, en un edificio espectral que se apoya «como un muerto guardián» en las herbosas Escaleras del Castillo, tiene su macabro laboratorio el doctor Mohammed Darasche-Koh, ¡destilador y «Satanás persa»![706] Muchas maravillas ocurren en Malá Strana: en la calle Thunova, hay una casa igualmente espectral: tísica, angosta, maligna, donde el misterioso egiptólogo Dr. Cinderella cultiva nepentes, dróseras y otras plantas carnívoras, rociadas de hinchadas venas e innumerables globos oculares.[707] Hablando de Meyrink, Max Brod recuerda cómo le fascinaban los universos arcanos de la cábala y del budismo, situados por el narrador entre las siluetas de los antiguos edificios praguenses.[708]

En el *Golem*, entre otras inescrutables patrañas, se lee también la de un inmenso tesoro enterrado por la Orden de los Hermanos Asiáticos, «los presuntos fundadores de Praga», bajo una piedra gris en la callejuela de Oro, sobre el precipicio del foso de los Ciervos: una piedra velada por Matusalén, para que Satanás no la fecunde. Entre los orientales refugiados entre los pliegues de la ciudad moldaviana, porteros del infierno y sentinas de perversidad, destaca el embalsamador Kyjork Arabian de la novela *The Witch of Prague* de Crawford: un enano con cara de basilisco y cráneo deforme, del que después hablaremos.

En *La otra parte* (1907), una novela en muchos sentidos próxima a *El Golem*, Kubin ha ido más allá: en lugar de trasladar a los asiáticos a Praga, ha trasladado Praga, rebautizándola como Perla, al corazón de Asia, más allá de Samarcanda. Y es curioso que el voluble, blando, viscoso y evanescente sátrapa que señorea y oprime la capital decrépita del Reino del Sueño lleve el nombre praguense de Patera, el mismo nombre que el popular camarero del Café Union, amigo de literatos y artistas.[709]

En la novela de Meyrink, parece a ratos que el Golem se identifique con el Eterno Judío, que ya Apollinaire había

encontrado en la ciudad del Moldava a principios de siglo. En el regreso periódico de este *Spuk* puede avistarse una reminiscencia del mito de Ahasvero, mientras que el espacio de treinta y tres años, que separa sus apariciones, remite a la edad de Cristo.[710] Por tanto, además de ser una emanación del alma de las multitudes hebraicas y del «clima» pestilente del gueto, el Golem se erige en símbolo del judaísmo, con suplementos de cristología.

Por la sustancia larval y nocturna, por las llamativas máscaras de los personajes —figuras de museo de cera—, por el hormigueo de dobles personalidades, por la brujería y la escritura-delirio, la novela de Meyrink participa del expresionismo. Varios elementos confluyen para dilatar su arcanidad: influjos de las teorías yoga y, en general, del pensamiento hindú, referencias al Talmud, doctrina ocultistas, caprichos de la cábala y todo tipo de negros prestigios. Pero adviértase que Meyrink, estudioso de teosofía y de fenómenos metapsíquicos, adscribe impropiamente a la cábala todo aquello que tiene cierto sabor esotérico: por ejemplo, el origen mágico del tarot y el libro *Ibbur*, tan inexistente como el *Necronomicon* del que habla Lovecraft, a pesar de que su título retoma un vocablo con el que la mística hebrea designa la «fecundación del alma» (*Seelenschwängerung*), es decir, el añadido de una segunda alma.[711]

La idea de que el Golem sea un fantasma, que merodea por los lugares donde antaño se levantaban las casuchas del gueto, aparece de nuevo en el *Ganymedes* de Jiří Karásek. El escultor Jörn Moller, «delirante náufrago en las profundidades del Pasado»,[712] sostiene que se puede encontrar el simulacro de barro (pero no es un monstruo, claro está, sino un agraciado joven de elevada estatura) en las calles trazadas tras el «saneamiento», en los rincones donde late aún el espíritu de la desaparecida Ciudad Hebraica. Por otra parte, hay una leyenda según la cual el santo *rabbi* resurgirá y, con las fórmulas del *Sefer Jezira*, dará nueva vida al fantoche de greda, que, entre tanto, yace en letargo dentro de una tumba.[713]

66

Las letras y la cultura de Praga abundan en maniquíes, en *gójlemess*, en marionetas, en estatuas de cera, en figuritas de panóptico, en

muñecos hinchados, en autómatas.

En la novela *Pekla zplozenci* (Progenie de infierno, 1862), de Josef Jiří Kolář, vivero de bagatelas y satanismo de *grand opéra*, el nigromante italiano Scota, muy querido por Rodolfo II, quiere diseccionar al joven Vilém, para después recomponer sus partes dentro del horno Athenora y, allí dentro, casarle con la inmortal Sempiterna. Aprovechándose de la ausencia del presuntuoso seudometafísico, Vilém se introduce en la Athenora, donde, sobre un sofá, yace inmóvil la esposa prometida, y descubre que Sempiterna tiene un calvo cráneo de madera oculto por la peluca y que alarga los brazos y se mueve —«alma de reloj»— tan solo si se le da cuerda. Enfurecido, no deja títere con cabeza en el infernal laboratorio del estafador Scota, que quería encasquetarle un *dřevěný tajtrlík*, una «imitación de madera», y se aleja hacia la casa de Faust, seguido por Sempiterna, que, toda muelles y tornillos, chirría por todas sus junturas, «como un cadáver arrancado del patíbulo».[714]

Como casi todo tiene su igual, no menos horrendo que Scota resulta el enano Kyjork Arabian de la novela de Crawford. Embalsamador convencido de que el cuerpo humano puede resistir la corrosión del tiempo tanto como el granito de las pirámides egipcias, alinea en su gabinete de Praga una multitud de hombres y de animales empajados, de calaveras y de momias de todas partes del mundo en medio de montones de armas y armaduras bárbaras, máscaras de salvajes africanos, ídolos, tambores sagrados y otras mercancías de exposición colonial. Similar al animador Herbert West de un relato de Lovecraft, trata —con elixires, con disparatados artefactos, con corazones de cristal y con descargas eléctricas— de excitar las células muertas, de devolver la vida a las momias, pero no obtiene de los embalsamados sino una mueca efímera, un guiño pérfido.

¡Qué innumerable turba de momias y de contrahechas figuras de cera también en Meyrink! En el *Golem*, el monstruoso chamarilero Aaron Wassertrum, de «redondos ojos de pez» y labio leporino, conserva en su almacén, entre un sinfín de objetos estropeados, una «figura de cera en tamaño natural», que le ha vendido el dueño de un barracón. Se parece a los *teraphim* cabalísticos —cabezas humanas saladas y condimentadas con especias, con una chapa debajo de la lengua—[715] la rubia cabeza de Axel, empajado por el retorcido persa Mohamed Darasche-Koh, un demonio que se reitera

varias veces en los cuentos de Meyrink. La cabeza, de ojos desencajados, está clavada por la coronilla a una barra de cobre que cuelga del techo, y bajo su cuello, envuelto en una bufanda de seda, vibran al descubierto rojizos lóbulos pulmonares y un corazón con hilos de oro conectados a un pequeño aparato eléctrico.[716]

Entre las momias animadas en las que fue fértil Praga, no dejaremos escapar al héroe del «romaneto» de Jakub Arbes *Newtonův mozek* (El cerebro de Newton, 1877). Dicho héroe, prestidigitador caído en la batalla de Králové Hradec, después de morir, reaparece en Praga, una noche, para ofrecer un espectáculo de ilusionismo ante un nutrido grupo de eruditos, de nobles, de próceres. En principio, cadáver embalsamado con uniforme de oficial, el héroe va poco a poco cobrando vida, como un autómata activado por la corriente eléctrica; desciende del ataúd —situado sobre un catafalco— y, tras un momento de oscuridad, vuelve a presentarse con su viejo traje negro de cubiletero e ilusionista. Se quita, como si de un sombrero se tratara, la parte superior del cráneo, partido por una lanza prusiana, y la mantiene en la mano, comunicándoles a los atónitos sabihondos que ha subrogado su propio cerebro con el de Newton, robado en un museo inglés.

No acabaríamos nunca de enumerar todos los fantoches inquietantes de Praga, las momias de sus panópticos, los simulacros socarrones que adornaban los escaparates. Entre estos últimos, destacó el enorme tigre empajado de la tienda El Tigre, del peletero Procházka, situada en la calle Ferdinandova. El felino embutido se convirtió, a finales del siglo pasado, en parte integrante de la ciudad moldaviana. El poeta alemán Friedrich Adler le dedicó una poesía, y Leppin también lo cita. La fiera, envuelta en pieles, sostenía en sus fauces abiertas un manguito a la moda y sobre la cabeza lucía un coqueto gorro de nutria o castor. El señor Procházka alquilaba a menudo su tigre a los organizadores de bailes de disfraces y de *šibřinký*, que disponían su airosa aparición entre juncos y palmeras y ruinas de templos indios, en un Oriente de pacotilla.[717]

A la estirpe de los autómatas praguenses pertenece Odradek, el carrete de hilo de coser en forma de estrella, que se mantiene en pie y se pasea en el cuento kafkiano *El lamento del padre de familia*. Su «pragueidad» queda reforzada por el nombre, que no es un abstracto *Klangmaterial*, como, por ejemplo, el Ango Laina de

Blümner, sino un vocablo checo afín al verbo *odraditi*: disuadir. Mucho podríamos fantasear sobre este enredo de hilo enrollado, mitad fantoche, mitad objeto ambiguo, que emite un sonido «similar al crujido de las hojas caídas»: por ejemplo, podríamos discutir si se trata de una Alruna mecánica —de la naturaleza de las que fabrica, en el *Gato Mur*, maese Abraham— o de una chatarra comprada en el *tandlmark*, que obedece a un secreto impulso de animación, como las dos cómicas pelotitas de celuloide blanco rayado en azul, que brincan como bufones en el cuarto de Blumfeld, maduro solterón.

En el museo ideal de la maniquinia praguense colocaré también al Niño de Praga, el Jezulátko, muñequito de cera, que en las distintas temporadas va mudando sus mantos y sus finísimos encajes de seda y sus brocados. La estatuilla fue llevada a la ciudad del Moldava desde España en la época de Rodolfo II, un tiempo de intensas relaciones entre la nobleza bohemia y la española. Si la masa enorme del Golem, aunque disuelta en barro, fue siempre precursora de maleficios y desconciertos, el Jezulátko, por el contrario, hermoso bamboche, muestrario de delicadísimos tejidos expuesto en la iglesia carmelita barroca de Santa María de las Victorias, fue dispensador de bálsamos de salud, fomento para reavivar los espíritus en los corazones de los escépticos, protomédico del cuerpo y del alma. Y poco importa que el principal benefactor de aquel tétrico templo —en cuyas criptas lucen, en ataúdes abiertos, las momias de los protectores de la orden carmelitana— fuera el cruel general español Baltazar de Marradas, el mismo que, en la leyenda *Inultus* (1895) de Julius Zeyer, le encarga a la escultora Flavia Santini la imagen del Cristo agonizante.[718]

En el relato *Nämlich* (En efecto, 1915) del narrador alemán de Praga Paul Adler, el protagonista, un demente con la fantasía de un naíf, refiriéndose al Jezulátko, afirma: «Yo también amo mucho al niño Jesús. Pero de su madre tengo un poco de miedo, porque es de vieja porcelana. Sus mejillas son rojas, y las manos sostienen una varita. Al niño Jesús le gusta jugar con una gran esfera pulida. A menudo el niño juega conmigo al caballito-balancín. Yo siempre soy el caballo, y el niño de Dios cabalga sobre mi espalda».[719]

He puesto aquí, como un talismán, la estatuita del Jezulátko, para que me defienda y me salve del hechizo tremendísimo de los

excesivos *gójlemess* y maniquíes de cera que he evocado incautamente.

67

El ánade de latón y el flautista de Vaucanson; el turco ajedrecista del barón Van Kempelen:[720] todos los ídolos de reloj, los autómatas rellenos de rodillos y engranajes, las cabezas parlantes, los maniquíes de cera animados por los *mécaniciens d'autrefois*,[721] no son sino deleitosos y apolillados muñecos de feria, chanzas de payasos en comparación con los truculentos robots ideados por el escritor bohemio Karel Čapek en el drama *R. U. R.* (Rossum's Universal Robots, 1920).[722] Robot, androide, obrero artificial, es un vocablo checo, que Čapek hizo derivar de *robota*, es decir, *corvée*, trabajo ímprobo.[723]

Estos autómatas pertenecen a la misma familia del Golem y, aunque fabricados en una isla lejana, sientan sus raíces en el humus, en el maleficio de Praga. El Golem es apariencia de barro avivada por el *schem*, la hojita con el nombre de Dios. De forma similar, los robots no son simples ensamblados de muelles y émbolos, como los autómatas de barraca de feria, sino mezclas de una sustancia química que se comporta como el protoplasma, de un «glúten orgánico», según Josef Čapek;[724] de una sustancia descubierta por el científico-filósofo Rossum (*rozum*: razón), un «viejo extravagante», un «loco fantástico» de la estirpe de los locos sabios favorecidos por el expresionismo.

Como el Golem, el robot tiene naturaleza de *Knecht*, de *ewed* (en yidis) y tal vez de *knouk* —por usar una palabra de Beckett—, es decir, de siervo obediente pero torvo y bellaco, que rumia venganza contra las vejaciones de los amos. Por otra parte, ya en eslavo antiguo *rob* significa «esclavo». Esta plebe de mecanismos completos, que ignoran el sufrimiento y los afectos y el miedo a la muerte, mano de obra ideal por su resistencia, su gallardía y su bajo costo, sustituye admirablemente la imperfecta maquinaria humana, esqueleto con grandes ambiciones pero fuerza de grillo.

En el término *robot*, la fantasía cree entrever, incluso, una imaginaria asonancia con *rabbi*. Pero, al contrario que el lúgubre

muñeco de Rabbi Löw, los robots, aunque también sin alma, poseen una «extraordinaria inteligencia racional» y una «memoria extraordinaria». La robustez de estos *awódim*, insensibles a las averías y a los infortunios, nos hace pensar, además, que en la concepción y en el nombre mismo del robot haya contribuido el recuerdo de un personaje de Verne, Robur-le-Conquérant, que ostenta «une constitution de fer, une santé a toute épreuve, une remarquable force musculaire» y recuerda, con su *carrure géométrique*, a un trapecio sobre el que se haya levantado una enorme cabeza esferoide.

Con palabras de Mehring, *R. U. R.* puede ser definido, por tanto, como una *Golems-Marionetten-Komödie*.[725] Sin embargo, a Čapek le parecía —como le confesó en 1927 a Jules Romains— que la lucha con el Golem era mucho más sencilla: para domar a la insurrecta materia bruta, bastaba con quitarle el *schem* de la boca al bribón de arcilla. Pero, ¡ay, con los robots![726] En otras palabras: Golem solo hay uno, y si monta en cólera, un acto ritual le devolverá la razón, mientras que los robots constituyen una compacta y terca multitud que nadie —y esta es la lástima— logrará enfrenar. No hay comparación entre la fulmínea demencia de un bruto de greda, que echa espuma y rechina los dientes, y el orquestado rencor implacable de esta desproporcional mesnada de *gójlemess*. Como si el fantoche rabínico se multiplicase en una serie infinita de idénticos simulacros. El doctor Gall asegura: «Hemos dado a los robots rostros demasiado iguales. Cien mil caras idénticas fijas en nosotros. Cien mil burbujas sin expresión. Es como un sueño terrible».

Burbujas sin expresión. Lo mismo puede decirse de las abominables salamandras de la novela de Čapek *Válka s mloky* (La guerra con las salamandras, 1936). Híbridas figuras anfibias, medio focas medio lagartos, con manos infantiles, estos viscosos diablos acuáticos, dignos de la sumergida ciudad de R'lyeh en la que vive (en los relatos de Lovecraft) el Gran Cthulhu, se reproducen irrefrenablemente y se propagan con incontrolable crecimiento: enorme masa homogénea e indistinta, horrendo mucílago, flagelo que azota y disgrega al género humano. Como los robots, las salamandras «en conjunto, no necesitan de nada de aquello en lo que suele buscar alivio y consuelo el horror metafísico, la angustia existencial del hombre; pueden renunciar a la filosofía, a la vida de

ultratumba y al arte; ignoran qué son la fantasía, el humor, la mística, el juego o el sueño».[727] Lo que hace que estos *lizards* o *tapaboys* —«cosa» blanduzca que estorba— sean aún más espectrales que los robots es el *t'ap-t'ap* con el que salen por la noche, de charco en charco, fuera del líquido limo, y el *ts ts ts* con el que llaman a los hombres. ¡Qué palpitaciones, qué sudor frío!: llevo en mis oídos esos sonidos de apocalipsis, como el *buch buch buch* de los vampiros en las baladas románticas.

Además del tema recurrente del siervo mecánico, muchas otras invenciones de *R. U. R.* enlazan con la *Golemlegende*, y, en primer lugar, el motivo de la locura repentina, de la epilepsia, de la convulsión que a veces, por el desgaste del organismo, asalta e inhabilita a los robots, reduciéndolos a piezas de desguace. Del círculo de aquella leyenda deriva también la idea, expresada con congoja por la nodriza, de que sea algo diabólico y sacrílego imitar la creación divina, forjando condenados seudohombres. El motivo de la insurrección de los robots contra los hombres que los han construido está conectado, particularmente, a aquellas variantes de la saga golémica en las que el enfado del maniquí de barro se explica por su odio hacia el rabino inventor y sabihondo barbudo. Solo que la revolución de los indiferenciados coloides de Čapek refleja también —según los mandatos del drama de masas entonces tan de moda— la intolerancia social, la sorda cólera de los oprimidos.

Y esta cólera sin mitigaciones ni grietas, este rencor social de corazones-piedra, la estúpida gravedad que campea en las torcidas burbujas de los rostros, es, sin duda, lo que más pasma. A diferencia de Fritz Lang, que, en *Metrópolis* (1926), dispondrá las masas de esclavos y de hombres-mecánicos en grupos decorativos que muestran matices de geometría expresionista,[728] Čapek no extrae pretextos de estilización de los movimientos sincrónicos de la raza robótica. Pero, en cambio, la sobriedad, la sequedad de su urdimbre verbal aumentan el escalofrío. Él mismo quedó impresionado de los fantasmas que había desencadenado: «Mientras escribía, fui presa de un terrible miedo; quería poner en guardia contra la producción en masa y las propagandas deshumanizadas y, de repente, sentí la angustia de que un día será así, y tal vez pronto: de que de nada habrá servido mi advertencia, y que de igual modo que yo —autor— he dirigido las fuerzas de estos obtusos artefactos hacia donde he

querido, alguien conducirá un día al tonto hombre-masa contra el mundo y contra Dios».[729]

Como en la comedia gemela *Věc Makropulos* (El asunto Makropulos), también en *R. U. R.* es la mujer la que destruye las presuntuosas fórmulas arquitectadas por la desmedida ambición de los hombres. Pero la destrucción de la fórmula, llevada a cabo por Helena Glory —personaje de cartón piedra con su humanitarismo de sufragista o más bien de delegada del Ejército de Salvación—, resulta, en el fondo, un acto diabólico, pues niega a los supervivientes la última posibilidad de salvarse, cambiando el secreto de la fabricación de los robots por su propia vida. En el deslumbramiento del fuego que quema el misterio del descubrimiento, la mujer se convierte, de improviso, en esclava del diablo.

No pasa mucho tiempo, y los autómatas se dan cuenta de que también su progenie acabará por extinguirse si no hay más hombres que los construyan, si Alquist, el único que ha sobrevivido al estrago, no recuerda la Fórmula. Pero Čapek encuentra solución, y sobre las ruinas del apocalipsis levanta de nuevo el árbol de la vida. «Me sentía mal, Olga —le escribía a su mujer—, y por ello, hacia el final, he buscado de forma casi espasmódica una solución de amor y de avenencia, ¿pensáis que será creíble, querida?».[730] Recíproco amor humano, con suplementos de celos, de vanidad y de dedicación, es el que prende a dos androides de tipo más pulido, Helena y Primus. De este modo, también el final retoma un tema del área golémica: el despertar sexual de los *gójlemess*, su sueño de convertirse en humanos.

Como en las novelas *Továrna na Absolutno* (La fábrica de lo absoluto, 1922) y *Krakatit* (La cracatita, 1924), en esta comedia que podría llamarse, siguiendo a Mehring, «eine Science-Nonfiction-Horror-Story»,[731] Čapek se aferra a un espectacular descubrimiento científico, para hilvanar imágenes de catástrofe. Bien se trate de robots o de cracatita o de carburador de lo Absoluto, el descubrimiento —la máquina— se escapa de la mano del hombre y se amotina, provocando cataclismos y exterminio. Por otra parte, la culpa recae sobre los hombres, que, holgazanes y débiles, han favorecido a los autómatas y, armándolos y usándolos en guerras interhumanas y multiplicándolos, han cavado su propia fosa: «Ningún Gengis Khan se ha construido jamás tan enorme túmulo de

huesos humanos». Lo mismo ocurrirá con las salamandras: amaestradas y explotadas por los hombres —que se valen de ellas como mano de obra barata e instrumento de guerra—, bandadas de salamandras con imparable reproducción van poco a poco desbancando y destruyendo al género humano. El Hombre mismo «financia este Fin del Mundo, todo este Nuevo Diluvio».[732]

R. U. R. pretende ser, por tanto, una advertencia a la sociedad tecnológica, para que perciba a tiempo el abismo en el que va a precipitarse. Pero no puede decirse que el grupito de hombres de la isla del científico Rossum salga muy airoso de la comparación con la imagen bruta de los robots. Me irrita su frialdad, su flema calculadora, su coqueteo con Helena durante el ataque de los autómatas. Pero, sobre todo, me deja perplejo el hecho de que, en medio de tanta ingeniería futurista, los hombres estén armados tan solo con pistolas y algunas madejas de hilo de alta tensión, y no posean, tan siquiera, un pequeño avión en el que escaparse.[733]

¿O acaso todo ello sirve para poner de relieve la simpleza de estos inventores, incapaces de desembarazarse de los monstruos que han fabricado? Si así es, ¡qué ridícula se antoja la grandeza arquetípica de sus nombres!: Domin (Dominus), Busman (Businessman), Alquist (Aliquis + Alchymista), Fabry (Faber), Gall (Galenus).[734] Por otro lado, ampliando los significados, en los propios robots puede adivinarse un símbolo del género humano, reducido a una turba servil y de carga. Una afinidad transparente aproxima a los hombres mecanizados de *Noi*, de Zamjàtin, que llevan uniformes azulados con números en chapas de oro, a los coloides de Čapek embutidos en casacas de tela y con un número de latón sobre el pecho.

En las escenas de *R. U. R.*, Karel Čapek refleja su aversión por la retórica del colectivismo, por el odio de clases, por las ideologías totalitarias, por las revoluciones que disgregan el mundo en nombre de una ilusoria transformación. Si la repugnante multiplicación de las salamandras muestra la extensión del pulpo nazi, en la revuelta robótica es fácil entrever sesgadas remisiones a la revolución rusa. Si las feroces caricaturas de personajes de la monarquía de los Habsburgos del *Švejk* (1921-1923) de Hašek acusan la deformación grotesca de los manifiestos soviéticos, las proclamas agresivas de los androides de Čapek calcan los lemas de propaganda y los edictos del bolchevismo.

Sobre la revolución proletaria ya habían escrito los Čapek en el relato *Systém*, de 1908.[735] Aquí, un engreído capitalista y propietario de plantaciones, John Andrew Ripraton, presume del infalible «sistema» coactivo con el que mantiene a raya y esteriliza a las masas trabajadoras de su cuartelesca Hubertstown: «El obrero debe convertirse en una máquina que dé vueltas y nada más. Todo pensamiento es una transgresión de la disciplina»: pero las cuadrillas sometidas despiertan y se rebelan, destruyéndole las fábricas y la familia.

Čapek obviamente, veía con mal humor el egoísmo, la avidez, la arrogancia de los jefes, de los tiburones, de los nuevos ricos, las proporciones estridentes de la sociedad capitalista, la mezquindad del bienestar. Da testimonio de ello la «moralidad» entomológica de *Ze života hmyyzu* (Escenas de la vida de los insectos, 1921), en la que, en colaboración con su hermano Josef, satirizó los vicios de los hombres de aquella posguerra, atribuyéndolos a mariposas, a hormigas, a coleópteros. Pero, al mismo tiempo, desconfiaba de las elevadas reformas que prometen soleados futuros. Convencido de que los pretendidos reformadores y fanáticos de hoy repetirán mañana, agigantados, los errores de las clases a las que hayan desbancado, no se hacía ilusiones de cambio, ni compartió la embriaguez de la vanguardia, que en el ruido de la sublevación sentía el presagio de la palingénesis. Según Čapek los eslóganes, las revueltas, los prodigiosos descubrimientos, en lugar de mejorar la condición del hombre, llevan a la humanidad hacia la destrucción.

De aquí, su tendencia al sentido común, al equilibrio, al comedimiento: tendencia que podría resultar irritante, si el exceso de experiencias, de manías progresistas y de zancadas de superhombres no nos hubiera encanecido y dispuesto, aun con la pena de abandonar las atractivas quimeras románticas, a darle, en el fondo, la razón. Alquist, algo así como un alter ego de Čapek, afirma: «Pienso que es más justo colocar un solo ladrillo que trazar planos demasiado grandes». En el final de *Krakatit*, Dios, un viejecillo blanco que lleva bajo la lona de su carro el mundo, cajita de imágenes iluminadas por una lámpara de aceite, le dice al inventor Prokop: «Querías hacer cosas demasiado grandes, y en cambio las harás pequeñas. Es bueno que así sea». Otro personaje de *R. U. R.*, el cónsul Busman, sentencia que no son los grandes sueños, sino las menudas necesidades de los pequeños hombres lo

que hace la historia. Lo malo es que la negación del heroísmo jactancioso y de los ciegos tumultos y de los castillos en el aire se convierte, a menudo, en un fácil conformismo, en un complacido minimalismo, en una provincianidad satisfecha y dominguera, como en el festín final de *Továrna na Absolutno*, donde figurillas mediocres, compadres de pueblo, discurren en la hostería sobre la confianza entre los hombres y la tolerancia, masticando, entre tanto, salchichas y *choucroute*.

Frente a la truculencia de los escuálidos autómatas čapekianos —truculencia que excluye todo malabarismo de barracón, toda alegre ambigüedad de maniquí—, se piensa con nostalgia en los muñecos multicolores de los museos de cera. Es cierto, Čapek trata incluso el apocalipsis con racional distanciamiento, sin jamás cargar las tintas en lo horrendo. Y, sin embargo, mirándolo bien, sus androides surgidos del maleficio de Praga son fuerzas demoníacas igual que los arlequines, aunque una clara antítesis contraponga estas dos *Urgestalten*.[736]

Aunque exponente de una manada de trasnochados y en tratos con el *Unterwelt*, arlequín no deja de ser un funámbulo, un bagatelero, un payaso, una vela de rombos multicolores. Mientras que los robots, oscuros como un *dies irae*, fetiches de la encrespada civilización tecnológica, son hojarasca empresarial, ceñudas figuras de Cuaresma, muestras de un maquinismo que apaga el humor y la fantasía. Diré, con Ariosto, «que bien fue el más cruel y el peor de todos —jamás hubo en el mundo ingenios tan impíos y malignos— quien imaginó tan abominables artefactos» (*Orlando furioso*, XI, 27).

68

Te escribo desde la ciudad que adoras, para comunicarte que Praga, en este sediciosísimo tiempo, pulula de *gójlemess*. No hay castaño ni patio ni techo ni puente que no lleven la impronta de manazas arcillosas. Malá Strana, Loreta, tu rincón en Kampa, Petřín, el Mirador, el cementerio de Olšany. Mesnadas de «grumos informes» se amontonan en esta barca de locos, que tiene la proa en Hradčany y la popa en Letná.

Toda la ciudad yace entre tinieblas y horrores. Los viscosos

pegotes de greda recurren a menudo a camuflajes, convirtiéndose en micrófonos ocultos, en culebras, en hurones, en orejas de cíclope, en montones de papelajos, en insectos kafkoides. Aseguran que es su propósito agasajarnos con mimos y protecciones, estos despenseros de la ayuda fraternal, pero en realidad están listos para desgarrarnos con sus uñas, para desencadenar sus enormes sapos de lata, que tienen cinturones en lugar de patas.

Por todas partes huele a gólem: es decir, a tierra mohosa, a servidumbre, a sudor caprino. Es demasiado tarde para reforzar los débiles muros, fortificar las puertas, vallar los fosos como defensa. Esta salsa del diablo se rebosa tanto, que aquel amigo tuyo poeta, aquel Loco de Pampeluna, podría componer una lúgubre golemíada. Han penetrado ya en nuestras casas: en cualquier aposento se encuentran maniquíes de barro, que se afanan en rascarse la roña, en reírse desencajadamente, en darse la buena vida, en beber, en cepillarse su destartalada dentadura.

Los mismos hombres, los más inocuos, los más fidedignos, por haber pactado demasiado su vasallaje con el diablo, van convirtiéndose, poco a poco, en horribles *gójlemess*. Los vendedores de salchichas en sus chiringuitos, los conductores de tranvías, los cerveceros, los camareros del Café Slavia, los clientes que salen de madrugada del *night* Barbora tienen ya apariencia golémica. Y los más sucios barros de la hermandad, haciendo alarde de su propia golemería, se ciñen alta la coraza y, con derroche de indignidades, atropellos y prevaricaciones, envuelven a los trémulos, a los asustados. Y muchas hembras copulan con los *gójlemess*, sin miedo a quedarse después como muñecas destripadas, de cuyo interior salgan filamentos de escombros, trozos de pegajoso barrillo.

En el siglo pasado, nuestras casas eran colmenas de varios artilugios y accesorios musicales. Tabaqueras, joyeros o cajas de puros o costureros, que, al levantarse la tapa, empezaban a tintinear. Bajo el fondo de jarras de cerveza, de tazones y de lámparas de mesa, en las sillas y en los álbumes de daguerrotipos se escondían mecanismos sonoros. Molinos de viento, pintados en cuadritos, movían sus aspas si se tiraba de una cuerda, y emitían la débil musiquilla de un vals, a menudo el de Maximiliano.[737] Pero hoy no hay objeto en cuyo interior no se esconda un añico cortante, una cara de golem. Cualquier palabra que digas —un bisbiseo, un recuerdo, una ternura—, la graban ellos en pequeños rodillos

invisibles: cualquier frase tuya les servirá para montar contra ti una inmunda maquinaria de calumnias y de perdición.

Por ello en las casas reina el silencio, y tan solo se siente el raspar de los ratones que han olfateado el terreno. Pero a veces estallan violentos conflictos, que los *gójlemess* no dejan de registrar: los hijos se lanzan contra los padres, acusándolos de haber cedido innoblemente nuestra tierra. Apretados por la mordaza golémica, dejamos que todo se aboque a la ruina, sin preocuparnos ya sino de no irritarles. Más vale que no les dé por hacer locuras. «¿Qué será mañana? —se preguntó antaño, proféticamente, tu poeta—. Los muros tendrán oídos…».[738]

Nuestro único consuelo es ver de mañana, en los bidones de la basura, los restos de *gójlemess*, que durante la noche se han convertido en montones de barro. Pero es un débil consuelo: por cada gólem que se disuelve, surgen otros cientos, mientras, por desgracia, los mejores de nosotros se van muriendo de angustia o vagan afligidos por el mundo. Y, sin embargo, tiene que haber una redención. Aquí nada se sostiene que no acabe resbalándose y cayendo. Pero ¿cuándo?

1 Cfr. Vítězslav Nezval, *Z mého života*, Praga, 1959, pp. 177-179, y Jiří Svoboda, *Pfítel Vítězslav Nezval*, Praga, 1966, p. 203.

2 Miloš Marten, *Nad městem* (1917), Praga, 1924, p. 24.

3 Josef Čapek, «Diktátorské boty» (1937), en *Dějiny zblízka (Soubors atirických kreseb)*, al cuidado de Otakar Mrkvička, Praga, 1949. Cfr. Jaromír Pečirka, *Josef Čapek*, Praga, 1961, p. 82.

4 Cfr. Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten (Wanderungen durch das romantische Prag),* Praga-Viena-Leipzig, 1922, p. 87.

5 Cfr. Gregorio Comanini, «Il Figino ovvero Del fine della pittura», en *Trattati d'arte del Cinquecento*, al cuidado de Paola Barocchi, III, Bari, 1962, p. 257.

6 Cfr. Alfred Métraux, *Gli Incas*, Turín, 1969, pp. 66-67.

7 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, I, Praga, 1926, p. 86.

8 Cfr. *ibid*., III, pp. 44-45.

9 Franz Kafka, *Il Processo*, al cuidado de Alberto Spaini, Turín, 1966, pp. 245-246. [Trad. al castellano de Miguel Sáenz: *El proceso*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002].

10 Cfr. *ibid*., pp. 304-315. Pavel Eisner («Proces», *Franze Kafky*, comentario a la traducción checa de *El proceso*, Praga, 1958, p. 222) asegura que se puede hablar de una especie de «complejo italiano» de Kafka, reflejado tal vez desde la época (1907) en que estuvo empleado en la sucursal praguense de Assicurazioni Generali. En noviembre de 1907, Kafka escribía a Hedwig W.: «Aprendo italiano

porque es probable que, antes que nada, vaya a Trieste» (*Epistolario*, recopilado por Ervino Pocar y Anita Rho, Milán, 1964, 1, p. 52; en *Cartas, 1900-1914. Obras completas IV*, trad. de Adán Kovacsic, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018). De este «complejo» dan fe también los apellidos Sordini y Sortini en *El castillo*.

11 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., p. 224.

12 Jiří, Kolář, «Svědek», en *Ódy a variace*, Praga, 1946, p. 31.

13 Vladimír Holan, *První Testament* (1939-1940), Praga, 1940, p. 11.

14 Franz Kafka, *Epistolario*, cit., p. 10.

15 Vítězslav Nezval, «Mesto kniha (1936)», en «Básně všedního dne» *(Dílo*, XII), Praga, 1962, pp. 148-149.

16 Josef Hora, «Praga ve snu», en *Proud*, Praga, 1946, p. 61.

17 André Breton, «Introduction a l'œuvre de Toyen», en «André Breton-Jindřich Heisler-Benjamin Péret», *Toyen*, París, 1953, p. 11.

18 Arnošt Procházka, «Kouzlo Prahy (1913)», en *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi,* Praga, 1916, p. 96.

19 Gustav Meyrink, *Der Mann auf der Flasche* [El hombre de la botella].

20 Vítězslav Nezval, «Večerka», en *Praga s prsty deště* (1936), ahora en *Dílo*, VI, Praga, 1953, p. 123.

21 «Praga, la ciudad de los chiflados y de los visionarios, este corazón inquieto de Centroeuropa»: Oskar Wiener, *Deutsche Dichter aus Prag*, Viena-Leipzig, 1919, p. 5.

22 André Breton, *Nadja*, Turín, 1972, pp. 15-16. [Trad. al castellano de José Ignacio Velázquez: *Nadja*, Cátedra, Madrid, 2011].

23 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., p. 34.

24 Cfr. Vítězslav Nezval, «Mluvicí panna», en *Zpáteční lístek*, Praga, 1933, pp. 171-176.

25 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., p. 167.

26 Cfr. Eduard Herold, «Lví dvúr», en *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, al cuidado de Karel Krejčí, Praga, 1971, pp. 142-144.

27 Mijail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, Turín, 1967, pp. 262-263. [Trad. al castellano de Amaya Lacasa, *El maestro y Margarita*, Alianza, Madrid, 1968].

28 Robert Musil, *L'uomo senza qualità,* I, Turín, 1957, p. 36. [Trad. al castellano de José María Sáenz, *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 2007].

29 Guillaume Apollinaire, «L'Otmika» (1903), en *L'Hérésiarque et Cie*. (1910), ahora en *Œuvres complètes*, al cuidado de Michel Décaudin, I, París, 1965, p. 156.

30 Karel Toman, «Tuláci Sluneční hodiny (1913)», ahora en *Dílo*, al cuidado de A. M. Píša, Praga, 1956, p. 100.

31 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, al cuidado de Roberto Calasso, Milán, 1969, p. 49. [Trad. al castellano de Andrés Sánchez Pascual: *Ecce homo*, Alianza, Madrid,

1997].

32 Vítězslav Nezval, *Paražský chodec* (1938), ahora en *Dílo*, XXXI, Praga, 1958, pp. 280-281.

33 Miloš Marten, *Nad mestem*, cit., p. 20.

34 Oskar Wiener, *Deutsche Dichter aus Prag*, cit., p. 5.

35 Miloš Marten, *Nad mestem*, cit., p. 21.

36 Miloš Jiránek, «O krásné Praze», en *Dojmy a Potulky* (1908)», en *Dojmy a potulky a jiné práce*, Praga, 1959, p. 43.

37 Vilém Mrštík, *Santa Lucia*, Praga, 1948, pp. 137 y 139.

38 Cfr. Jiří Karásek ze Lvovic, «Vilém a Alois Mrštikové», en *Impressionisté a ironikové*, Praga, 1903, pp. 76-77.

39 F. X. Šalda, «Vilém Mrštik», en *Duše a dílo* (1913), Praga, 1947, p. 115.

40 Arne Novák, «Praha a slovesná cultura», en *Kniha o Praze*, al cuidado de Artuš Rektorys, III, Praga, 1932, p. 17. Cfr. Vladimír Justl, *Bratři Mrštíkové*, Praga, 1963, pp. 12-14.

41 Vilém Mrštík, *Santa Lucia*, cit., p. 231.

42 Franz Werfel, «La casa di lutto», en *Nel crepuscolo di un mondo*, al cuidado de C. Baseggio, Milán, 1950, p. 515. [Trad. al castellano de Juan José Permanyer: *El crepúsculo de un mundo*, Caralt, Barcelona, 1963].

43 Cfr. Antonín Matějček, *Max Švabinský*, Praga, 1947, pp. 20-22; Jan Loris, *Max Švabinský*, Praga, 1949, pp. 100-104.

44 E. T. A. Hoffmann, «Il vaso d'oro (Prima vigilia)», en *Romanzi e racconti,* Turín, 1969, I, p. 169. [Traducción al castellano de Emilio Pascual: «El caldero de oro» en *Cuentos completos*, Cátedra, Madrid 2014.

45 Cfr. Jaromír Neumann, *Český barok*, Praga, 1969, pp. 65-66.

46 Cfr. Eugen Dostál, *Václav Hollar*, Praga, 1924, pp. 20 y 134; Johannes Urzidil, *Hollar: A Czech Emigré in England*, Londres, 1942, pp. 22-23 y 29.

47 Cfr. Daniela Hodrová, «Umění projekce», en *Orientace*, Praga, 1968, n.º 3.

48 Cfr. *Joseph Šíma*, catálogo de la exposición del Musée National d'Art Moderne, París, 7 de noviembre-23 de diciembre de 1968, con leyendas de Jean Leymarie, František Smejkal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Caillois, etc.

49 Cfr. Else Lasker-Schüler, *Die Wolkenbrücke (Briefe)*, Múnich, 1972.

50 Vladirnír Holan, «Vezmi múj dík», del ciclo *Víno*, en *Trialog* (1964) y ahora en *Lamento*, Praga, 1970, p. 72.

51 Richard Weiner, *Lazebník*, Praga, 1929, p. 12.

52 Cfr. E. T. A. Hoffmann, «La principessa Brambilla», cap. I, en *Romanzi e racconti*, cit., III, p. 417. [Traducción al castellano de Emilio Pascual: «La princesa Brambilla», en *Cuentos completos*, Cátedra, Madrid, 2014].

53 Věra Linhartová, *Interanalisi del fluito prossimo*, al cuidado de Ela y Angelo

Maria Ripellino, Turín, 1969, pp. 16-17.

54 Cfr. Zdeněk Wirth, František Kop, Václav Ryneš, *Metropolitní chrám Svatého Víta*, Praga, 1945; Vojtěch Birnbaum, *Listy z dějin umění*, Praga, 1947, pp. 91-112, 113-119, 120-145; A. Kutal, D. Líbal y A. Matějček, *České umění gotické: Stavitelství a socharství*, I, Praga, 1949, pp. 24-26; Jan Wenig, *Chrám chrámu*, Praga, 1955; Jakub Pavel, *Chrám Svatého Víta v Praze*, Praga, 1968; Viktor Kotrba, *Architektura, České umění gotické: 1350-1420*, al cuidado de Jaroslav Pěšina, Praga, 1970, pp. 58-62.

55 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 374.

56 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná* (1940), Praga, 1946, p. 24.

57 Cfr. Ladislav Sitenský-Jaroslav Herout, *Praha stověžatá*, Praga, 1971.

58 En la obra teatral *Strakonický dudák* de Josef Kajetán Tyl (1808-1856).

59 Franz Kafka, «Descrizione di una battaglia» (1904-1905), en *Racconti*, al cuidado de Ervino Pocar, Milán, 1970, p. 6. [Traducción al castellano de Juan José del Solar, «Descripción de una lucha», en *Ante la Ley: escritos publicados en vida*, Debolsillo, Barcelona, 2005].

60 Cfr. Jaroslav Patera, *Bertramka v Praze*, Praga, 1948, pp. 92-98.

61 Vladimír Holan, *Noc s Hamletem* (1964) [Una noche con Amleto], Turín, 1966, p. 126.

62 Cfr. Jan Herain, *Stará Praha*, Praga, 1906, p. 130.

63 «Vanoucí modře» (Azules soplantes) tituló František Kupka algunos de sus cuadros. Cfr. Ludmila Vachtová, *František Kupka*, Praga, 1968.

64 Cfr. Jindřich Štyrský, *Sny*, al cuidado de František Šmejkal, Praga, 1970, pp. 69-70.

65 Cfr. Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, Praga, 1967, p. 288.

66 Jiří Kolář, «Litanie», en *Ódy a variace*, Praga, 1946, p. 16.

67 Miloš Jiránek, *Josef Mánes*, Praga, 1917, p. 28.

68 Cfr. Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, Praga, 1903, pp. 298-300 y 307-315; Joseph Wechsberg, *Prague: The Mystical City*, Nueva York, 1971, pp. 67-68.

69 Cfr. Jan Herain, *Stará Praha*, cit., pp. 254-255.

70 Cfr. Gustav Janouch, «Colloqui con Kafka», al cuidado de Ervino Pocar, Milán, 1964, p. 32.

71 Cfr. Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit., p. 98, y Eduard Bass, «Labutí píseň Na Poříčí», en *Kukátko*, Praga, 1970, pp. 211-212.

72 Jiří Kolář, «Svědek», en *Ódy a variace*, cit., p. 33.

73 Cfr. Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, cit., pp. 172-175.

74 Cfr. N. Melniková-Papoušková, «Domovní znaky a vývesní štíty pražské», en *Kniha o Praze*, al cuidado de Artuš Rektorys, III, Praga, 1932, pp. 128-145.

75 Cfr. Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit., pp. 159-160.

76 Cfr. Egon Erwin Kisch, *Die Abenteuer in Prag*, Viena-Praga-Leipzig, 1920, pp. 68-77; Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit., pp. 74-75.

77 Cfr. Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit., p. 33.

78 Vladimír Holan, *Lemuria* (1934-1938), Praga, 1940, p. 70.

79 Cfr. Miroslav Lamač-Dietrich Mahlow, *Kolář*, Colonia, 1968; Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Praga, 1970; Arturo Schwarz y otros, *Jiří Kolář: L'arte come forma della libertà*, Milán, 1972; A. M. Ripellino, «Il suo messaggio esce da un cesto di coriandoli», en *L'Espresso* del 23 de abril de 1972.

80 Paul Adler, «Nämlich» (1915), en *Das leere Haus (Prosa Jüdischer Dichter)*, al cuidado de Karl Otten, Stuttgart, 1959, p. 180.

81 Cfr. Max Brod, *Streitbares Leben* (1960). En italiano: *Vita battagliera*, al cuidado de Italo Alighiero Chiusano, Milán, 1967, pp. 159-160.

82 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 221 y 223-224; Kurt Krolop-Barbara Spitzová, *Gustav Meyrink*, introducción a Gustav Meyrink, Černá Koule, Praga, 1967, pp. 7-8 y 12; Joseph Wechsberg, *Prague: The Mystical City*, cit., pp. 40-43.

83 Franz Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo*, cit., p. 23.

84 Cfr. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend*, Berna, 1958, pp. 71 y 205 (nota 241) [Trad. al castellano de Federico Latorre: *Kafka*, Alianza, Madrid, 1970]; Eduard Golstücker, «Předtucha zdniku (K profilu pražské německi poezie před púlstoletím)», en *Plamen*, 1960, n.º 9; Hans Tramer, «Die Dreivölkerstadt Prag», en *Robert Weltsch zum 70. Geburstag von seinen Freunden*, al cuidado de Hans Tramer y Kurt Löwenstein, Tel Aviv 1961, p. 138.

85 Cfr. Egon Erwin Kisch, «Deutsche und Tschechen», en *Marktplatz der Sensationen* (1942), Berlín, 1953, pp. 93-94; Emanuel Frynta-Jan Lukas, *Franz Kafka lebte in Prag*, Praga, 1960, p. 44.

86 Cfr. Egon Erwin Kisch, *Deutsche und Tschechen*, cit., pp. 94-95.

87 Cfr. Dušan Hamšík-Alexej Kusák, *O zuřivém reportéru E. E. Kischovi,* Praga, 1962, p. 11.

88 Cfr. Egon Erwin Kisch, *Deutsche and Tschechen*, cit., p. 93.

89 Cit. en Karel Teige, *Svět, který voní*, Praga, 1930, p. 96. Cfr. Roman Jakobson, «O dnešnim brusičství českém», en *Spisovná čeština a jazyková kultura*, al cuidado de Boh. Havránek y Miloš Weingart, Praga, 1932, p. 94.

90 Oskar Wiener, *Deutsche Dichter aus Prag*, cit., p. 6.

91 Egon Erwin Kisch, *Die Abenteuer in Prag*, cit., pp. 276-285.

92 Cfr. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend*, cit., p. 86.

93 Cfr. Emil Filla, «Eduard Munch a naše generace» (1938), en *O výtvarném umění*, Praga, 1948, pp. 66-76; Jiří Kotalík, «Moderní československé malířství», en *Československo*, 1947, n.º 3.

94 Cfr. Jindřich Vodák, *Tri herecké podobizny*, Praga, 1953, p. 102; František Cerný, *Hana Kvapilová*, Praga, 1960, pp. 268-269, 271, 277.

95 Cfr. Hans Tramer, *Die Dreivölkerstadt*, cit., p. 146. También cfr. Karel Hugo Hilar, «Příklad Maxe Reinhardta, tvúrce scenického přostredí», en *Divadelní promenády* (1906-1914), Praga, 1915, pp. 99-106.

96 Egon Erwin Kisch, *Markplatz der Sensationen*, cit., p. 73. También cfr. Hans Tramer, *Die Dreivölkerstadt*, cit., pp. 145-146.

97 Cfr. Pavel Eisner, «Franz Kafka a Praha», en *Kritický měsíčník*, 1948, 3-4; id., «Franz Kafka», en *Světová Literatura*, 1957, n.º 3.

98 18. Cfr. Willy Haas, *Die literarische Welt*, Múnich, 1960, pp. 10 y 17; Hans Tramer, *Die Dreivölkerstadt*, cit., pp. 153 y 157.

99 Franz Kafka, *Epistolario*, cit., I, p. 321 (10.IV.1920). Cfr. Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., p. 16: «Hablaba checo y alemán, pero preferentemente alemán. Su alemán poseía una dureza semejante a la que se encuentra en el alemán de los checos».

100 Richard Weiner, «Prázdná židle», en *Prázdná židle a jiné prózy,* con introducción de Jaroslav Mrnka, Praga, 1964, p. 118. Cfr. Jindřich Chalupecký, *Richard Weiner*, Praga, 1947, pp. 26-27.

101 *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*, al cuidado de Jan Racek y Artuš Rektorys, Praga, 1953, p. 17 (6.XII.1916).

102 Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., pp. 10-11.

103 Cfr. Pavel Eisner, «Franz Kafka», en *Světová Literatura*, cit.

104 *Barbara, oder die Frömmigkeit* (1929). Cfr. Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., pp. 18-19.

105 Franz Werfel, «Der dicke Mann im Spiegel», en *Der Weltfreund* (1911).

106 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis: Ein Prager Gespensterroman*, Múnich, 1914, p. 125.

107 Cfr. Dušan Hamšík-Alexej Kusák, *O zuřivém reportéru E. E. Kischovi*, cit., pp. 18-19.

108 Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., p. 38.

109 Cfr. Pavel Eisner, *Milenky*, Praga, 1930.

110 Cfr. id., «Franz Kafka», en *Světová Literatura*, cit.

111 Cfr. Jiří Kotalík, «Moderní československé malířstvi», en *Československo*, cit. Además: Libuše Halasová, *Antonín Procházka*, Praga, 1949, p. 20, y Jiří Kotalík, *Václav Špála*, Praga, 1972, pp. 22-23.

112 Cfr. Luboš Hlavaček, *Životní drama Bohumila Kuhišty*, Praga, 1968, p. 59.

113 Cfr. Peter Demetz, *René Rilkes Prager Jahre,* Düsseldorf, 1953, p. 106; Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., pp. 37-38.

114 *Über die Schönheit hässlicher Bilder* (1913), *Adolf Schreiber, ein*

Musikerschicksal (1921), *Sternenhimmel* (1923).

115 Max Brod, *Leoš Janáček: život a dílo*, trad. de Alfred Fuchs, Praga, 1924 (*Leoš Janáček: Lebend und Werk*, Viena, 1925). Cfr. *Leoš Janáček: Obraz života a díla*, al cuidado de Jan Racek, Brno, 1948; Jan Racek, introducción a *Korespondence Leose Janáčka s Mazem Brodem*, cit., pp. 8-11; Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 313-325.

116 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, al cuidado de Ervino Pocar, Milán, 1956, p. 169.

117 Cfr. Erwin Piscator, *Das politische Theater* (1929), traducción italiana *Il teatro politico*, Turín, 1960, pp. 185-201. [Trad. al castellano de Salvador Vila: *Teatro político*, Ayuso, Madrid, 1676].

118 Cfr. Bohumír Štědroň, *Janáček ve vzpomínkách a dopisech*, Praga, 1946, pp. 131-137; Robert Smetana, *Vyprávěni o Leoši Janáčkovi*, Olomouc, 1948, pp. 63-64.

119 Cfr. Hana Žantovská, «Básnik jako majordomus mundi», en Franz Werfel, *Přítel světa*, Praga, 1965, p. 137.

120 Jiří Wolker, «Věci», en *Host do domu* (1921).

121 Franz Werfel, *«Ich habe eine gute Tat getan»,* en *Der Weltfreund*, cit.

122 Cfr. Egon Erwin Kisch, *Marktplatz der Sensationen*, cit., pp. 319-324.

123 Cfr. Edmond Konrád, *František Langer*, Praga, 1949.

124 Jiří Langer, *Le nove porte (I segreti del chassidismo)*, al cuidado de Ela Ripellino, Milán, 1967.

125 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 55-70.

126 Cfr. *ibid.*, pp. 30-32.

127 Cfr. Eduard Goldstücker, *Předtucha zániku*, cit.

128 Cfr. F. X. Šalda, «Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbé básnické», en *Šaldúv zápisník*, Praga, 1931-1932, IV, pp. 181-182.

129 Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., p. 22.

130 Otto Pick, «Erinnerungen an den Winter 1911-1912», en *Die Aktion*, 1916, p. 605, cit. en *Expressionismus: Literatur und Kunst* (1910-1923), catálogo de la exposición del Schiller-National-Museum de Marbach (8 de mayo a 31 de octubre de 1960), pp. 62-63. Cfr. Kurt Pinthus, «Souvenirs des débuts de l'Expressionisme», en *L'Expressionisme dans le théâtre européen*, al cuidado de Denis Bablet y Jean Jacquot, París, 1971, p. 36.

131 Cfr. Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., p. 29.

132 Cfr. Hans Tramer, *Die Dreivölkerstadt Prag*, cit., pp. 143-145.

133 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 224-227.

134 Cfr. Karel Krejčí, *Jakub Arbes: Zivot a dílo*, Praga, 1946, pp. 332-333.

135 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., pp. 41-42.

136 Cfr. Jan Herain, *Stará Praha*, cit., pp. 124-125; Géza Včélička, «Auf den

Spuren Kischs in Prag», en *Kisch-Kalender*, al cuidado de F. C. Weiskopf, Berlín, 1955, pp. 255-256.

137 Karel Konrád, «Rodák ze Starého *Města*», en *Nevzpominky*, Praga, 1963, p. 94.

138 Cfr. Géza Včélička, *Auf den Spuren Kischs in Prag*, cit., pp. 257-258.

139 Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Turín, 1965, pp. 196-202.

140 Cfr. Zenon, *Jama Michalika. Lokal «Zielonego Balonika»,* Cracovia, 1930; Tadeusz Żeleński (Boy), *Znaszli ten kraj?… i inne wspomnienia*, Varsovia, 1956.

141 Cfr. *Kavárna Union (Sborník vzpomínek pamětníkú)*, al cuidado de Adolf Hoffmeister, Praga, 1958.

142 Cfr. Egon Erwin Kisch, «Zitate vom Montmartre», en *Die Abenteuer in Prag*, cit., pp. 399-404; Zdeněk Matěj Kuděj, *Ve dvou se to lépe tábne* (1923-1927), Praga, 1971, pp. 288-295; E. A. Longen, *Jaroslav Hašek* (1928), Praga, 1947, p. 37; Vacláv Menger, *Jaroslav Hašek Doma*, Praga, 1935, pp. 247-249; Géza Včelička, *Auf den Spuren Kischs in Prag*, cit., p. 259; Jiří Cervený, *Červená sedma*, Praga, 1959, p. 53; Dušan Hamšik-Alexej Kusák, *O zuřivém reportéru*; E. E. Kischovi, cit., pp. 27-31; František Langer, «Vzpomínáni na Jaroslava Haska», en *Byli a bylo*, Praga, 1963, pp. 30 y 52-53; Ján L. Kalina, *Svet kabaretu*, Bratislava, 1966, p. 369; Radko Pytlík, *Toulavé house (Zpráva o Jaroslavu Haskovi),* Praga, 1971, pp. 219-221.

143 Karl Kraus, en *Die Fackel*, n. 546-550, p. 68.

144 Cfr. Roger Bauer, «La querelle Kraus-Werfel», en *L'Expressionisme dans le théâtre européen*, cit., pp. 141-151.

145 Karl Kraus, en *Die Fackel*, n. 398, p. 19.

146 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 33.

147 Cfr. *Deutsche Dichter aus Prag*, cit.

148 Cfr. Karl Otten, *Nachwort a Das leere Haus*, cit., pp. 610-612; Michel Zéraffa, «Le roman et sa problématique de 1909 à 1915», en *L'année 1913*, al cuidado de L. Brion-Guerry, París, 1971, I, pp. 649-653.

149 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 163. También cfr. Hans Tramer, *Die Dreivölkerstadt*, cit., pp. 189-191.

150 23. Else Lasker-Schuler, *Die gesammelten Gedichte*, Múnich, 1920, pp. 114-116.

151 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 162 y 165-166; Joseph Wechsberg, *Prague: the Mystical City*, cit., pp. 43-45.

152 Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., pp. 12-13.

153 Franz Blei, *Das grosse Bestiarium* (1922), Múnich, 1963, p. 42.

154 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., p. 42.

155 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 226-227.

156 Cfr. A. M. Ripellino, «Funksiana», introducción a Ladislav Fuks, *II bruciacadaveri*, Turín, 1972.

157 Locuciones checas, en su mayoría de origen alemán o yidis (por ejemplo, *pajzl*, de *bájiss*: casa), para indicar tabernas de ínfima categoría, estancias, hostales por horas, prostíbulos.

158 Cfr. Egon Erwin Kisch, «Konsignation uber verbotene Lokale», en *Die Abenteuer in Prag*, cit., pp. 301-317; Dušan Hamšík-Alexej Kusák, *O zuřivém reportéru E. E. Kischovi*, cit., pp. 30-31.

159 *Aus Prager Gassen und Nächten* (1908), *Prager Kinder* (1911), *Die Abenteuer in Prag* (1920), *Prager Pitaval* (1931), *Marktplatz der Sensationen* (1942).

160 Karel Konrád, «Rodák ze Starého Mesta», en *Nevzpomínky*, cit., p. 94.

161 Cfr. Egon Erwin Kisch, «Die Himmelfahrt der Galgentoni», en *Marktplatz der Sensationen*, cit., pp. 239-266.

162 Cfr. Dušan Hamšik-Alexej Kusák, *O zuřivém reportéru E. E. Kischovi*, cit., pp. 32-37.

163 Franz Werfel, I, cit., p. 24.

164 Cfr. Eduard Golsdtucker, *Předtucha zániku*, cit.

165 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 227.

166 Else Lasker-Schuler, *Die gesammelten Gedichte*, cit., p. 154.

167 Bohumil Hrabal, «Kafkárna», en *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965): en italiano, «Kafkería», en *lnserzione per una casa in cuí non voglio piú abitare*, al cuidado de Ela y A. M. Ripellino, Turín, 1968, pp. 28-29 y 31-32.

168 Franz Kafka, *America*, al cuidado de Alberto Spaini, Milán, 1947, p. 148. [Trad. al castellano de Miguel Sáenz: *El desaparecido*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2003].

169 Cfr. id., *Confessioni e diari*, al cuidado de Ervino Pocar, Milán, 1972, pp. 538, 540, 562, 715, etc.

170 Theodor W. Adorno, «Appunti su Kafka» (1942-1953), en *Prismi*, Turín, 1972, p. 280.

171 *Ibid.*, p. 275.

172 Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., p. 32.

173 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 207.

174 Franz Blei, *Das grosse Bestiarium*, cit., p. 25. Las «coles amargas» aluden al hecho de que Kafka fue vegetariano durante algún tiempo. Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, Milán, 1956, p. 87.

175 Cfr. Petr Demetz, «Franz Kafka a česky národ», en *Franz Kafka a Praha*, Praga, 1947, pp. 46-48; id., *René Rilkes Prager Jahre*, cit., pp. 113-135.

176 En una carta del 9-11-1903 a Oskar Pollak.

177 Cfr. Petr Demetz, *René Rilkes Prager Jahre*, cit., pp. 11-29, 138- 140,

146-150.

178 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, cit., pp. 9-14; Emanuel Frynta-Jan Lukas, *Franz Kafka lebte in Prag*, cit., pp. 70-74; Klaus Wagenbach, I, Milán, 1968, pp. 13-20.

179 Cfr. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend*, cit., p. 74; František Kautman, «Kafka et la Bohême», en *Europe*, noviembre-diciembre de 1971.

180 Cfr. Klaus Wagenbach, *Kafka*, cit., p. 78.

181 Cfr. id., *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend*, cit., pp. 162- 164; Emanuel Frynta-Jan Lukas, *Franz Kafka lebte in Prag*, cit., p. 12.

182 Cfr. Hugo Siebenschein, «Prostředí a čas», en *Franz Kafka a Praha*, cit., p. 22.

183 Egon Erwin Kisch, «Tschechen und Deutsche», en *Markplatz der Sensationen*, cit., p. 95.

184 Cfr. František Kautman, «Franz Kafka a česká literatura», en *Franz Kafka (Liblická konference)*, Praga, 1963, p. 47.

185 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, cit., pp. 125-131; id., I, cit., p. 55; Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend*, cit., pp. 179-181.

186 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 385 (1 de julio de 1913).

187 *Ibid.*, pp. 204-206 (16 de octubre de 1911).

188 En el relato «El lamento del padre de familia» (1917). Según Max Brod (*Franz Kafka*, cit., pp. 152-153), «*odradek* es como el eco de toda una serie de palabras eslavas que significan "apóstata": deserción de la estirpe, *rod*, del consejo, de la divina decisión de crear, *rada*».

189 Cfr. Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., pp. 68-69; František Kautman, «Franz Kafka a česká literatura», en *Franz Kafka*, cit., pp. 46-47.

190 Cfr. Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 604 (23 de diciembre de 1921).

191 Id., *Epistolario*, cit., p. 654.

192 Max Beckmann, *Tagebücker 1940-1950*, Múnich, 1955.

193 Franz Kafka, *Epistolario*, cit., p. 660.

194 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, cit., pp. 245-270; Willy Haas, *Die iterariscbe Welt*, cit., pp. 38-41; Klaus Wagenbach, *Kafka*, cit., pp. 139-145.

195 Cfr. Jana Cerná, *Adresát Milena Jesensjká*, Praga, 1969.

196 Franz Kafka, *Epistolario*, cit., p. 201.

197 *Ibid.*, pp. 214-215.

198 Id., *Confessioni e diari*, cit., pp. 296-298.

199 Id., *Epistolario*, cit., p. 212.

200 *Ibid.*, p. 278.

201 *Ibid.*, p. 837.

202 *Ibid.*, p. 201.

203 *Ibid.*, p. 665.

204 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, cit., pp. 304-308.

205 Cfr. František Kovárna, *František Bílek*, Praga, 1941.

206 Cfr. Franz Kafka, *Epistolario*, cit., pp. 478-479; Max Brod, Franz Kafka, cit., p. 169.

207 Cfr. *Dopisy Otokara Březiny Františku Bílkovi*, al cuidado de Vilém Nečas, Praga, 1932; *Básnik a sochař (Dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka, z let 1896-1901),* al cuidado de J. R. Marek, Praga, 1948.

208 Cfr. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend*, cit., pp. 66-68; id., *Kafka*, cit., pp. 20-21; Emanuel Frynta-Jan Lukas, *Franz Kafka lebte in Prag*, cit., pp. 74-81.

209 Rio Preisner, *Kapiláry*, Brno, 1968, pp. 9 y 13.

210 Franz Kafka, *Descrizione di una battaglia*, cit., p. 11.

211 Cfr. Emanuel Frynta-Jan Lukas, *Franz Kafka lebte in Prag*, cit., p. 121.

212 Cfr. Petr Demetz, «Franz Kafka a český národ», en *Franz Kafka a Praha*, cit., pp. 51-52.

213 Cfr. Theodor W. Adorno, «Appunti su Kafka», en *Prismi*, cit., pp. 269 y 273: «Muchos pasajes fundamentales de Kafka se leen como si fueran la traducción verbal de cuadros expresionistas que deberían haber sido pintados».

214 Cfr. Pavel Eisner, «Proces», *Franz Kafky*, cit., p. 217.

215 Cfr. Hugo Siebenschein, «Prostředí a čas», en *Franz Kafka a Praha*, cit., pp. 16-17.

216 Cfr. Theodor W. Adorno, «Appunti su Kafka», en *Prismi*, cit., p. 262. [Trad. al castellano de Manuel Sacristán: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona, 1962].

217 Willy Haas, *Die literarische Welt*, cit., p. 33.

218 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, cit., p. 173.

219 Cfr. Aleksandr Blok, *Zapisnye knižki (1901-1920)*, al cuidado de N. Orlov, Moscú, 1965.

220 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 284.

221 Id., *Epistolario*, cit., p. 676.

222 *Ibid.*, p. 43.

223 *Ibid.*, p. 116.

224 *Ibid.*, p. 187.

225 *Ibid.*, p. 51.

226 Cfr. Max Brod, *Franz Kafka*, cit., pp. 13-14.

227 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 713.

228 *Ibid.*, p. 760.

229 Cfr. Gustav Janouch, *Colloqui* con Kafka, cit., p. 15.

230 Walter Benjamin, «Franz Kafka», en *Angelus Novus*, Turín, 1962, p. 283. [Trad. al castellano de H. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971].

231 Cfr. Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 540, 562, 564-565, 576, etc.

232 Vladimir Holan, «Kolury (1932)», en *Babyloniaca*, *Sebrané spisy*, tomo IX, Praga, 1968, p. 80.

233 Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, al cuidado de Ant. Rezek, I, Praga, 1878, p. 268.

234 Jan Amos Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, Praga, 1940, p. 15.

235 *Ibid.*

236 Cfr. F. X. Šalda, «České zrcátko», en *Šaldúv zápisník*, VIII, Praga, 1935-1936, pp. 78-81.

237 Jan Amos Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, cit., p. 95.

238 *Ibid.*, p. 113.

239 *Ibid.*, p. 20.

240 *Ibid.*, p. 95.

241 *Ibid.*, p. 97.

242 Josef Čapek *Kulhavý poutník*, Praga, 1936, p. 14.

243 *Ibid.*, p. 36.

244 Věra Linhartová, «Canone granchiesco su tema demonico», en *Interanalisi del fluito prossimo*, cit., pp. 97 y 95-96.

245 Josef Čapek, *Kulhavý poutník*, cit., p. 29.

246 *Ibid.*, p. 169.

247 *Ibid.*, p. 65.

248 *Ibid.*, p. 107.

249 Id., *Psáno do mraků*, Praga, 1947.

250 Bratři Čapkové, *Ze života hmyzu*, Praga, 1947, p. 16.

251 *Ibid.*, 81 y 84.

252 *Ibid.*, pp. 90-91.

253 *Ibid.*, p. 101.

254 Věra Linhartová, «Quanto piú grigio», *en Interanalisi del fluito prossimo*, cit., pp. 15-16.

255 Karel Hynek Mácha, «Poutník», en *Dílo*, Praga, 1948, III, p. 103.

256 Id., «Máj», en *Dílo*, cit., I, p. 49.

257 Id., «Umírající», en *Dílo*, cit., I, p. 127.

258 Cfr. Albert Pražak, *Karel Hynek Mácha*, Praga, 1936, pp. 131-133.

259 Karel Hynek Mácha, «Pout' krkonošská», en *Dílo*, cit., II, p. 157.

260 *Ibid.*, p. 159.

261 Karel Hynek Mácha, «Sen», en *Dílo*, cit., III, pp. 82-86.

262 Id., «Pout' krkonošská», en *Dílo*, cit., II, p. 166.

263 Karel Hynek Mácha, «Poutník», en *Dílo*, cit., III, p. 144.

264 Cfr. Bohumil Novák, «Četba a zážitek jako prameny básníkovy tvorby», en *Věčný Mácha*, Praga, 1940, pp. 131-134.

265 Karel Hynek Mácha, «Cikáni», en *Dílo*, cit., II, pp. 293 y 303.

266 Id., «Karlúv Tejn», en *Dílo*, cit., II, p. 93.

267 Id., «Pouť krkonošská», en *Dílo*, cit., II. pp. 159-160.

268 *Ibid.*, p. 165.

269 Karel Hynek Mácha, «Dobrou noc!», en *Dílo*, cit., I, pp. 125-126.

270 Id., «Umírající», en *Dílo*, cit., I, p. 127.

271 Id., «Zastaveníčko», en *Dílo*, cit., I, p.78.

272 Cfr. también id., «Literárni zápisníky», en *Dílo*, cit., III, p. 68.

273 Franz Kafka, *Il Castello*, al cuidado de Anita Rho, Milán, 1968, p. 80. [Trad. al castellano de Miguel Sáenz: *El castillo*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2002].

274 *Ibid.*, p. 139.

275 *Ibid.*, p. 257.

276 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., p. 350.

277 Marthe Robert, *Kafka*, París, 1960, p. 88.

278 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., p. 164.

279 *Ibid.*, p. 68.

280 Marthe Robert, *Kafka*, cit., p. 145.

281 Franz Kafka, *Il Castello*, cit., p. 337.

282 Jiří Orten, *Deníky*, al cuidado de Jan Grossman, Praga, 1958, p. 89. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, al cuidado de Giovanni Giudici y Vladimír Mikeš, Turín, 1969, pp. 20-21.

283 Id., «Cvičení o sněhu», en *Deníky*, cit., p. 158.

284 Id., *Deníky*, cit., p. 204.

285 *Ibid.*, p. 190.

286 Id., «Sněžna pouť», en *Deníky*, cit., p. 333.

287 Id., «Mlčení», en *Deníky*, cit., p. 347.

288 Id., «Bílý obras», en *Deníky*, cit., p. 159. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 50-51.

289 Id., «Devátá elegie», en *Deníky*, cit., p. 402. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 194-195.

290 Cfr. id., «Sníh nebo réva», en *Deníky*, cit., p. 449. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 194-195.

291 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., p. 49.

292 Hugo Salus, «Wintertag auf dem Hradschin», en Oskar Wiener, *Deutsche Dichter aus Prag*, cit., p. 306.

293 Jiří Orten, *Deníky*, cit., p. 231. También cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit.,

pp. 76-77.

294 František Halas, *Magická moc poesie*, Praga, 1958, p. 111.

295 Cfr. Antonín Brousek, «Hrst kamínkú na nepřitomný hrob Jiřího Ortena», en Jiří Orten, *Čemu se báseň říká*, Praga, 1967, pp. 14-15.

296 Jiří Orten, *Deníky*, cit., p. 267. También cfr. *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 90-91.

297 František Halas, *Magická moc poesie*, cit., p. 110.

298 Jiří Orten, «Sedmá elegie,» en *Deníky*, cit., p. 393. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 162-163.

299 Cfr. Ota Ornest, «O bratroví», en Jiří Orten, *Deníky*, cit., p. 465.

300 Cfr. Jiří Orten, *Deníky*, cit., p. 155.

301 *Ibid.*, p. 89. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 20-21.

302 Id., *Deníky*, cit., pp. 165-166.

303 Cfr. Jan Grossman, «Deníky Jiřího Ortena», en Jiří Orten, *Deníky*, cit., pp. 7-32.

304 Cfr. Jiří Orten, «Zákazy», en *Deníky*, cit., pp. 303-304. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 116-117.

305 Vladirnír Holan, *Lemuria*, 1940, p. 18.

306 Jiří Orten, *Deníky*, cit., p. 318. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 122-123.

307 Id., «Věcně», en *Dílo*, Praga, 1947, p. 398. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 114-115.

308 Id., «Co jsem odpověděl kanárkoví», en *Deníky*, cit., p. 282. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 102-103.

309 Id., «Poslední báseň», en *Deníky*, cit., p. 289.

310 Cfr. Václav *Černý, Za Jiřím Ortenem* (1947), en *Host do domu*, 1966, p. 9, y Josef Kocián, *Jiří Orten*, Praga, 1966, pp. 56-57.

311 Jiří Orten, «První elegie», en *Deníky*, cit., p. 367. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 138-139.

312 Id., «Scestí», en *Deníky*, cit., p. 408. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 178-179.

313 František Halas, *Magická moc poesie*, cit., p. 110.

314 Jiří Orten, «Po hudbě», en *Deníky*, cit., p. 300. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 112-113.

315 Id., «Epitaf», en *Deníky*, cit., p. 326. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 125-126.

316 Id., «Báseň kamene», en *Deníky,* cit., p. 119. Cfr. id., *La cosa chiamata poesia*, cit., pp. 28-29.

317 Jaroslav Vrchlický, «Slavik v městě, U seminářské zahrady, Motiv z

Hradčan», en *Mythy. Selské balady. Má vlast*, Praga, 1955, pp. 413-414, 424,426.

318 Guillaume Apollinaire (*Œuvres complètes*, al cuidado de Michel Décaudin, I, París, 1965, pp. 106 y 110).

319 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 241.

320 *Ibid.*

321 *Ibid.*, cit., p. 235.

322 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., pp. 252-253 y 259.

323 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná*, cit., p. 11.

324 Cfr. *Město vidím veliké*…, al cuidado de Vincy Schwarz, Praga, 1940, p. 476.

325 Jaroslav Vrchlický, «Oraha y květu», en *Mythy. Selské balady. Má vlast*, cit., p. 383.

326 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná*, cit., p. 39.

327 Jaroslav Vrchlický, «Praha v květu», en *Mythy. Selské balady. Má vlast*, cit., p. 425.

328 Vladimír Holan, *První Testament*, cit., pp. 9-10.

329 Cfr. Jiří Kotalík, «Několik poznámek o Skupině 1942», en *Život*, 1946, n.º 4-5; id., «Moderní československé malířství», en *Československo*, 1947, n.º 3.

330 Cfr. Jiří Kotalík, *František Gross*, Praga, 1963, y Frantisek Gross, *František Gross*, Praga, 1969.

331 Cfr. Eva Petrová, *František Hudeček*, Praga, 1969.

332 Franz Kafka, *America*, al cuidado de Alberto Spaini, Milán, 1957, p. 80.

333 Cfr. Jan Grossman, «Horečná bdělost Jiřího Koláře», en Jiří Kolář, *Náhodný svědek*, Praga, 1964, p. 186.

334 Jiří Kolář, «Ráno», en *Ódy a variace*, Praga, 1946, p. 47.

335 Id., «Litanie», en *Ódy a variace*, cit., p. 15.

336 Id., «Ráno», en *Ódy a variace*, cit., p. 47.

337 Id., «Litanie», en *Ódy a variace*, cit., p. 16.

338 *Ibid.*

339 Jiří Kolář, «Svědek», en *Ódy a variace*, cit., p. 31.

340 Ivan Blatný, «Tabulky», en *Kytice*, 1947, 6; «Den», en *Blok*, 1947, I; «Hra», en *Kritický měsíčník*, 1947, pp. 385-390.

341 Jiří Kolář, «Ráno», en *Ódy a variace*, cit., p. 47.

342 Id., «Druhá ranní», en *Ódy a variace*, cit., p. 52.

343 Ivan Blatný, «Podzimní den», en *Tento večer*, Praga, 1945, p. 28.

344 Id., «Krajina», en *Tento večer*, cit., p. 36.

345 Cfr. Ludvík Souček, *Jiří Sever*, Praga, 1968.

346 Jiří Wolker, «Návrat», en *Básně*, Praga, 1950, p. 61.

347 Franz Kafka, «Descrizione di una battaglia», en *Racconti*, cit., p. 11.

348 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., pp. 73, 144, 12-13.

349 *Ibid.*, p. 109.

350 *Ibid.*, pp. 145, 77.

351 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., pp. 163 y 165.

352 Karel Hynek Mácha, «Zápisník (1833)», en *Dílo*, cit., III, p. 131.

353 Jan Amos Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, cit., p. 51.

354 Cfr. Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., I, pp. 152 (1577), 189 (1596), 208 (1605), 250 (1619).

355 *Ibid.*, p. 208 (1605).

356 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, Praga, 1916, p. 37.

357 Jaroslav Seifert, «Praha», en *Poštovni holub* (1929).

358 Vítězslav Nezval, *Podivuhodný kouzelník* (1921), canto séptimo.

359 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., pp. 24 y 25.

360 Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., I, p. 195 (1599).

361 *Ibid.*, p. 190 (1596).

362 Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena*, Praga, 1907, p. 105.

363 Josef Svátek, *Astrolog* (1890-1891), Praga, 1924-1928, p. 31.

364 *Ibid.*, pp. 103 y 116.

365 Vítězslav Hálek, *Král Rudolf*, Praga, 1862, IV, 3.

366 Jiří Voskovec-Jan Werich, *Hry Osvobozeného divadla*, II, Praga, 1955, p. 104.

367 Věra Linhartová, «Passatempo polifonico», en *Internalisi del fluito prossimo*, cit., p. 150.

368 Cfr. Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, Praga, 1933, pp. 48-49; Karel Krejčí, *Praha legenda skutečnosti*, Praga, 1967, p. 157.

369 *Město vidím veliké*…, cit., p. 373.

370 Max Brod, *Tycho Brahes Weg zu Gott* (1916): traducción italiana, B. Maffi, Milán, 1933, p. 49.

371 Cfr. «Neu vermehrter Curieuser Antiquarius (1746)», en *Město vidím veliké*…, cit., p. 93.

372 Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, Turín, 1970, p. 65. [Traducción al castellano de Antonio Beltrán: *Diálogo sobre los máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*, Alianza, Madrid, 2011].

373 Cfr. F. J. Studnička, *Prager Tychoniana*, Praga, 1901, pp. 63-66; Ingvald Undset (1810), en *Město vidím veliké*…, cit., p. 175; Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, Praga, 1903, pp. 327-330.

374 Guillaume Apollinaire, «Le passant de Prague», en *Œuvres complètes*, cit., 1, p. 109. [Traducción al castellano de Mauro Armiño: «El caminante de Praga», en *El Heresiarca y Cía.*, Valdemar, Barcelona, 2011].

375 Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena*, cit., p. 38.

376 Francis Marion Crawford, *The Witch of Prague* (1891), trad. checa, *Pražská čarodějka*, al cuidado de Karel Vratislav, Praga, 1912, p. 32.

377 Max Brod, *Tycho Brahes Weg zu Gott*, trad. italiana, cit., pp. 73, 115-116, 303.

378 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, Praga, 1925, XIV, p. 49.

379 Cfr. Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, cit., pp. 99-100.

380 Cfr. Karel Pejml, *Dějiny ceské alchymie*, cit., p. 49.

381 Cfr. *Město vidím veliké*…, cit., p. 430.

382 Cfr. *Déjiny českéhod divadla*, al cuidado de František Černý, I, Praga, 1968, pp. 194-196.

383 Cfr. Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, cit., pp. 221-222.

384 Jiří Voskovec-Jan Werich, «Golem», en *Hry Osvobozeného divadla*, cit., p. 94.

385 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jebo pád*, Praga, 1935, p. 3; Kamil Krofta, *Dějiny československé*, Praga, 1946, pp. 364-389; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., p. 145; Philippe Erlanger, *Rodolphe II de Habsbourg*, París, 1971.

386 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jeho pád*, cit., pp. 5 y 9.

387 Cfr. Josef Polišenský, *Doba Rudolfa II*, Praga, 1941, p. 15.

388 Cfr. *ibid.*, p. 20.

389 Cfr. *ibid.*, pp. 20 y 22.

390 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jeho pád*, cit., pp. 19 y 20.

391 Max Brod, *Tycho Brahes Weg zu Gott*, trad. it., cit., p. 365. Cfr. también Josef Jiří Kolář, *Magelóna* (1852), I, 2; Vítězslav Hálek, *Král Rudolf* (1862), Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., p. 15.

392 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., p. 59.

393 Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 43.

394 Cfr. Josef Jiří Kolář, *Pekla zplozenci*, Praga, 1862, p. 16; Josef Svátek, *Astrolog*, cit., pp. 66-70; Jan Dolenský, *Praha ve své slávě iutrpení*, cit., pp. 87-88; Max Brod, *Thyco Brahes Weg zu Gott*, trad. it., cit., pp. 349-351; F. X. Harlas, *Rudolf II, milovník umění a sběratel*, Praga, sin fecha (seguramente 1916), p. 27; Augustin Vojtěch, *Praha kamenný sen*, Praga, 1941, p. 144; Karel Krejčí, *Praha legen a skutečnosti*, cit., p. 152.

395 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jeho pád*, cit., p. 21.

396 Cfr. Josef Jiří Kolář, *Magelóna*, cit., II, 2; Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., p. 15.

397 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jeho pád*, cit., p. 25.

398 Cfr. *ibid.*, pp. 22-23.

399 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., pp. 10-11.

400 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jeho pád*, cit., p. 21.

401 Cfr. *ibid.*, p. 24.

402 Cfr. Anton Gindely, *Rudolf II und seine Zeit*, II, Praga, 1865, p. 337.

403 Cfr. *ibid.*, pp. 338-343.

404 Josef Jiří Kolář, *Magelóna*, cit., II, 2.

405 Cfr. Jan Bedřich Novák, *Rudolf II. a jeho pád,* cit., p. 25.

406 Cfr. *ibid.*, pp. 25-26.

407 Cfr. Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 49.

408 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., pp. 10-11.

409 *Ibid.*, pp. 39 y 66.

410 Vítězslav Halek, *Král Rudolf*, cit., V, 2.

411 Josef Jiří Kolář, *Magelóna*. cit., II, 2.

412 Cfr. Karl Chytil, *Kunst und Künstler am Hofe Rudolfs II.*, Praga, sin fecha (1913); Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, Praga, 1966.

413 Josef Svátek, *Astrolog*, cit., pp. 72 y 74.

414 Cfr. Jan Morávek, «Dvůr Rudolfův: sbírky na Pražském hradě», en *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, al cuidado de Vilém Mathesius, Praga, 1940, pp. 143-145.

415 Cfr. Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, cit., p. 32.

416 Cfr. Josef Svátek, «Poslední dnové Rudolfových sbírek v Praze», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, I, Praga, 1891, p. 50; F. X. Harlas, *Rudolf II, milovník umění a sběratel*, Praga, sin fecha (1916).

417 Josef Svátek, *Astrolog*, cit., pp. 49 y 71.

418 Max Brod, *Tycho Brahes Weg zu Gott*, trad. it., cit., p. 368.

419 Cfr. Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, cit., p. 18.

420 Cfr. F. X. Harlas, *Rudolf II, milovník umění a sběratel*, Praga, sin fecha (1916), pp. 49, 58, 60, 66, 67, 68.

421 Cfr. Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, cit., pp. 156-158.

422 Cfr. Karel Chytil, *La Couronne de Rudolphe II*, Praga, 1921.

423 Cfr. F. X. Harlas, *Rudolf II, milovník umění a sběratel*, cit., p. 60.

424 *Ibid.*, pp. 60-68.

425 Alfred Kubin, *Die andere Seite*, trad. it., *L'altra parte*, Milán, 1965, p. 158. [Trad. al castellano de Juan José del Solar: *La otra parte*, Siruela, Madrid, 1989].

426 Cfr. F. X. Harlas, *Rudolf II, milovník umění a sběratel*, cit., p. 64.

427 Max Brod, *Tycho Brahes Weg zu Gott*, trad. it., cit., pp. 366-367.

428 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., p. 16.

429 Jaroslav Seifert, «Praha», en *Poštovni holub* (1929).

430 Cfr. F. X. Harlas, *Rudolf II, milovník umění a sběratel*, cit., p. 23.

431 Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., I, p. 261 (1619). Cfr. también Karel

Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., pp. 49-50.

432 Cfr. Josef Svátek, «Poslední dnové Rudolfových sbírek v Praze», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., I, pp. 47-67.

433 Cfr. Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, cit., p. 21.

434 *Ibid.*, pp. 24-27.

435 Cfr. *ibid.*, pp. 16 y 33.

436 Cfr. *ibid.*, p. 33.

437 Cfr. *ibid.*, p. 38.

438 Cfr. *ibid.*, p. 42.

439 Cfr. *ibid.*, p. 43.

440 Cfr. Josef Svátek, «Poslední dnové Rudolfových sbírek v Praze», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., p. 62.

441 Cfr. Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, cit., p. 11.

442 Jaroslav Seifert, «Praha», en *Poštovni holub*, cit.

443 Cfr. Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského Hradu*, cit., pp. 50-51.

444 Cfr. *ibid.*, pp. 53-54.

445 Jaroslav Seifert, *Pražský hrad*, Praga, 1969.

446 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Praga, 1968, I-II, p. 193. [Trad. al castellano de Fernando de Valenzuela: *Los destinos del buen soldado Svejk durante la guerra mundial*, Acantilado, Barcelona, 2016].

447 Daniello Bartoli, «La ricreazione del savio», en *Trattatisti e narratori del Seicento,* al cuidado de Ezio Raimondi, Milán-Nápoles, 1960, p. 555.

448 Gregorio Comanini, *Il Figino*, cit., p. 257. Cfr. Benno Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi,* Florencia, 1954; en alemán, *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi*, Wiesbaden, 1960.

449 Jaroslav Vrchliký, *Rabínská moudrost'* (1886), Praga, 1902, pp. 31-32.

450 Cfr. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburgo, 1957, pp. 45-46 y 144-149.

451 Gregorio Comanini, *Il Figino*, cit., p. 266.

452 Jan Amos Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, cit., p. 40.

453 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 34-35.

454 Jan Amos Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, cit., p. 98.

455 Gregorio Comanini, *Il Figino*, cit., pp. 266-267.

456 Cfr. Oskar Kokoschka, *Schriften 1907-1955*, Múnich, 1956, p. 593.

457 Gregorio Comanini, *Il Figino*, cit., pp. 269-270.

458 Pavel Preiss, *Giuseppe Arcimboldo*, Praga, 1967, p. 17.

459 Cfr. Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Londres, 1966, p. 110. [Edición en castellano: *Pop Art*, Destino, Barcelona, 1993].

460 Cfr. Marcel Mauss, *Manuel d'etnographie*, París, 1967, pp. 60, 95, 97. [Edición en español: *Manual de etnografía*, FCE, Buenos Aires, 2007].

461 Gregorio Comanini, *Il Figino*, cit., p. 269.

462 Cfr. Marcel Mauss, *Manuel d'etnographie*, cit., p. 249.

463 Cfr. Cěněk Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého* (1909-1911), Praga, 1950; Petr Bogatyrev, *Lidové divadlo české aslovenské*, Praga, 1940; *Dějiny českého divadla*, cit., I, pp. 285-287.

464 Cfr. Jan Port, «Divadelní vytvarníci staré Prahy», en *Kniha o Praze, III*, al cuidado de Artuš Rektorys, Praga, 1932, pp. 75-78; Pavel Preiss, *Giuseppe Arcimboldo*, cit., p. 10; *Dějiny českého divadla*, cit., I, p. 140.

465 Cfr. Ivo Pondělíček, *Fantaskní umění*, Praga, 1964, pp. 99-102.

466 Gregorio Comanini, *Il Figino*, cit., pp. 258-264.

467 Vítězslav Nezval, *Řetěz štěstí*, Praga, 1936, pp. 35 y 42.

468 Id., *Absolutní hrobař*, Praga, 1937, pp. 9-20. Cfr. Jan Mukařosvský, «Semantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař"» (1938), en *Kapitoly z české poetiky*, II, Praga, 1948, pp. 269-289.

469 El Lissitzky, *Sieg über die Sonne* (1923), Colonia, 1958.

470 František Halas, *U hrobu* [Cerca de una tumba] y *Ticho* [El silencio], en *Sepie* (1927). Cfr. *Imagena*, al cuidado de A. M. Ripellino, Turín, 1971, pp. 50-51 y 58-59.

471 Cfr. *Kreslíř Adolf Hoffmeister*, Praga, 1948; Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praga, 1966.

472 En *Poštovní holub* [La paloma mensajera, 1929].

473 Cfr. Josef Svátek, «Alchymiev Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., II, p. 43; Karel Pejml, «Alchymie v Čechách před Bílou Horou», en *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, al cuidado de Vilém Mathesius, Praga, 1940, pp. 149-153; V. H. Matula, *Alchymie v českých zemích*, en *Hledání kamene mudrců*, Praga, 1948, pp. 69-97; Alois Míka, «Alchymisté a šarlatáni v Rudolfinské Praze», en *Kniha o Praze*, al cuidado de Josef Janáček, Praga, 1965, pp. 282-296.

474 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých,* cit., p. 59; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., pp. 44 y 50.

475 Cfr. Van Lennep, *Art et Alchimie*, Bruselas, 1966, pp. 201-202.

476 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 60-61; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 65.

477 Cfr. Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 43.

478 Cfr. Zdeněk Kobza, *Alchymie*, Praga, 1916, p. 28; Karel Pejml, *Dějiny české*

alchymie, cit., pp. 19 y 43.

479 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 229.

480 Gustav Meyrink, *Der Golem*, Múnich, 1955, cap. *Weib*. Cfr. también Johannes Urzidil, *Prager Triptychon*, Múnich, 1963; en italiano, *Trittico di Praga*, Milán, 1967, p. 18. [Trad. al castellano de Francisco Rafael Lupiani: *El Golem*, Alianza, Madrid, 2007].

481 Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten,* cit., p. 67.

482 Cfr. Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., pp. 67-68.

483 Cfr. J. Van Lennep, *Art et Alchimie*, cit., pp. 86-87.

484 Gustav Meyrink, *Der Engel vom Westlichen Fenster*, Bremen, 1927, p. 249. [Trad. al castellano: *El ángel de la ventana de Occidente*, Valdemar, Madrid, 2006].

485 Cfr. Emanuel Poche, *Zlatá ulička na Pražském hradě,* Praga, 1969. 163

486 Cfr. Josef Svátek, «K dějinám katu a poprav v Čecbách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., II, p. 160; Alois Jirásek, *Staré pověsti české* (1894), Praga, 1949, pp. 190-196; Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, cit., p. 100; Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., p. 66; Adolf Wenig, *Staré pověsti prážské*, Praga, 1931, pp. 289-291.

487 Max Brod, *Franz Kafka*, cit., pp. 176-177; Emanuel Frynta-Jan Lukas, *Franz Kafka lebte in Prag*, cit., p. 108; Klaus Wagenbach, *Kafka*, cit., p. 111; Emanuel Poche, *Zlatá ulička na Pražském hradě*, cit., p. 40.

488 Franz Kafka, *Il Castello*, cit., pp. 39-40.

489 Vítězslav Nezval, «U alchymistu», en *Zpátecní lístek*, cit., p. 25.

490 Jan Amos Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, cit., cap. XII, p. 54.

491 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná*, cit., p. 22.

492 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., acto I, p. 11.

493 Cfr. Stanislaw Helsztynski, *Przybyszewski*, Cracovia, 1958, pp. 167-176 y 449; Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žít*, Praga, 1966, pp. 178-182; Emanuel Poche, *Zlatá ulička na Pražském hradě,* cit., p. 40.

494 Cfr. Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žít*, cit., pp. 130-131; Emanuel Poche, *Zlatá ulička na Pražském hradě*, cit., pp. 48-49.

495 Cfr. Alexander Kraushar, *Czary na dworze Batorego (Karta zdziejów mistycyzmu w XVI wieku, jako przyczynek do charakterystyki króla Stefana)*, Cracovia, 1888, pp. 129-130. Mi imagen de John Dee es legendaria y trazada desde un ángulo bohemio. Una presentación verídica de este alquimista-Próspero se encuentra en el bellísimo ensayo de Furio Jesi, «John Dee e il suo sapere», en *Comunità*, 1972, 166, pp. 272-303.

496 Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., I, p. 136. Cfr. también C. A. Burland, *The Arts of the Alchemists*, Londres, 1967, pp. 91-93.

497 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 136-137; Karel Pejml, *Dějiny ceské alchymie*, cit., p. 54.

498 Gustav Meyrink, *Der Engel vom Westlichen Fenster*, cit., p. 206.

499 Cfr. Alexandr Kraushar, *Czary na dworze Batorego*, cit., pp. 132-133; Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 137-138.

500 Giordano Bruno, *La cena de las cenizas*, diálogo cuarto.

501 Cfr. Alexandr Kraushar, *Czary na dworze Batorego*, cit., p. 136; Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 138-139.

502 Cfr. Alexandr Kraushar, *Czary na dworze Batorego*, cit., p. 159.

503 Cfr. *ibid.*, pp. 182-183 y 200.

504 Cfr. *ibid.*, pp. 165-166 y 167-168; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 52.

505 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., II, p. 64-65; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., pp. 38-40.

506 Cfr. J. Van Lennep, *Art et Alchimie*, cit., pp. 236-241. [Edición en castellano, Editora Nacional, Madrid, 1978].

507 Cfr. Alexandr Kraushar, *Czary na dworze Batorego*, cit., pp. 215, 217; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 53.

508 Cfr. J. Van Lennep, *Art et Alchimie*, cit., p. 69.

509 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 142-143; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., p. 55.

510 *Ibid.*, pp. 144.

511 Cfr. *ibid.*, p. 143.

512 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 145-146; Karel Pejml, *Dějiny české alchymie*, cit., pp. 55-56.

513 *Ibid.*, pp. 146-147.

514 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 170-172.

515 Cfr. *ibid.*, p. 154.

516 Cfr. Carl August Schimmer (1845), en *Město vidím veliké*…, cit., p. 356; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 172-173.

517 Plural de *pimprle*, «marioneta», del alemán *Pumpernickel*.

518 Cfr. Richard Andree (1872), en *Mesto vidím veliké*…, cit., pp. 414-415.

519 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z*

kulturních dějin českých, cit., pp. 147-148.

520 Cfr. *ibid.*, pp. 149-150.

521 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 15-51; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., p. 57.

522 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 152-153.

523 Recordado también como Michal Sedziwój, Sendivoj, Sendživoj ze Skorsky na Lukavici a Lygotě. Cfr. Josef Svátek, «Alchimie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., p. 54; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., p. 59.

524 Cfr. Josef Svátek, «Anglický alchymista Kelley v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., p. 146.

525 Cfr. Zikmund Winter, «Kámen filosofský (1893)», en *Panečnice a jiné prazské obrázky*, Praga, 1949, pp. 83-111.

526 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., p. 59; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., p. 60.

527 Cfr. Zikmund Winter, «Kámen filosofský», en *Panečnice a jiné pražské obrázky*, cit., p. 104.

528 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 37-75; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., pp. 64-65.

529 Cfr. Gustav Meyrink, «Die Abenteuer des Polen Sendivogius», en *Goldmachergeschichten*, Berlín, 1925, pp. 197-261.

530 *Ibid*. p. 256.

531 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 51-52; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., pp. 61-63.

532 *Ibid*., pp. 48-49; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., p. 64.

533 Cfr. Josef Svátek, «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 49-51; Karel Pejml, *Déjiny české alchymie*, cit., pp. 63-64.

534 Mikulaš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., p. 175.

535 Mikulaš Dačický z Heslova, *Paměti,* cit., p. 198. Cfr. también Josef Polišenský, *Jan Jesenský-Jessenius*, Praga, 1965, pp. 29 y 97-122.

536 Jiří Voskovec-Jan Werich, «Golem», en *Hry Osvobozeného divadla*, cit., pp. 91-184.

537 Cfr. Mikulaš Dačický z Heslova, *Paměti,* cit., pp. 195 (1599) y 201 (1601), y Josef Svátek, «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin*

českých, cit., II, pp. 195-196.

538 Cfr. Jan Erazim Vocel, *Labyrint slávy*, Praga, 1846, pp. 13-14, 49, 55.

539 Representada el 21 de noviembre de 1922, con dirección del propio Čapek y escenografía de J. Wenig en el Vinohradské Divadlo de Praga, del que el escritor fue *Dramaturg* de 1921 a 1923.

540 Karel Čapek ideó el papel de Emiliá Marty para la actriz Leopolda Dostalová. Cfr. Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žít*, cit., p. 177.

541 Cfr. Jaroslav Šeda, *Leoš Janáček*, Praga, 1961, pp. 322-323. Cfr. también Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček dramatik*, Praga, 1948, pp. 87-92.

542 Cfr. Bohumír Štědroň, *Janáček ve vzpomínkách a dopisech*, Praga, 1946, p. 233.

543 Cfr. Jaroslav Šeda, *Leoš Janáček*, cit., p. 309.

544 Guillaume Apollinaire, *Zone* (1913), en *Œuvres poétiques*, París, 1956, p. 43.

545 Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), en *Du monde entier au cœur du monde*, París, 1957, p. 48. [Trad. al castellano de Enrique Molina: *Prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia y Panamá o las aventuras de mis siete tíos*, Visor Madrid, 2003].

546 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 324.

547 Cfr. Hana Volavková, *Zmizelé pražské ghetto*, Praga, 1961, p. 4.

548 Cfr. Alois Jirásek, *Syn ohnivcův*, segunda parte de la novela *Mezi proudy* (1888).

549 Cfr. Hana Volavková, *Zmizelá Praha: Židovské město pražské*, Praga, 1947, p. 32.

550 *Ibid.*, p. 15.

551 Cfr. *ibid.*, pp. 34 y 37.

552 Cfr. *ibid.*, p. 42.

553 Cfr. *ibid.*, pp. 18-19.

554 Cfr. *ibid.*, p. 31.

555 Cfr. *ibid*, p. 3.

556 Cfr. *ibid.*

557 Cfr. Hana Volavková, *Zmizelá Praha*, cit., p. 61.

558 Cfr. *ibid.*, pp. 59-60.

559 Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., p. 33.

560 Cfr. Herbert Jhering, «Der Schauspieler im Film (1920)», en *Von Reinhardt bis Brecht*, I, Berlín, 1958, pp. 380-382; Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, París, 1965, pp. 48-49.

561 Cfr. Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, cit., pp. 24-25, y Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, París, 1953, p. 80.

562 Cfr. Hana Volavková, *Zmizelá Praha*, cit., pp. 28-30; id., *Židovské město*

pražské, cit., pp. 24-25; id., *Zmizelé pražské ghetto*, cit., pp. 30-34; Jiří Weil, «Současnici o Mordechajovi Mayzlovi», en Židovská ročenka (5718), Praga, 1957-1958, pp. 77-85. Cfr. también Alois Jirásek, «Ze židovského mesta», en *Staré pověsti české* (1894), Praga, 1949, pp. 200-206.

563 Zikmund Winter, «Část kulturně-historická», en *Pražské Ghetto*, al cuidado de Ignát Herrmann, Josef Teige, Zikmund Winter, Praga, 1902, p. 12.

564 Cfr. *ibid.*, p. 70.

565 Cfr. *ibid.*, p. 68.

566 Hana Volavková, *Zmizelá Praha*, cit., p. 23; id., *Židovské město pražské*, cit., pp. 15-16; id., *Zmizelé pražské ghetto*, cit., pp. 10-14; Vojtéch Volavka, *Pouť Prahou: Dějiny a umění*, Praga, 1967, p. 59.

567 Jiří Karásek ze Lovovic, *Gotická duše* (1900), Praga, 1921, cap. XXI, p. 91.

568 H. C. Andersen, «Nádherné seskupení», en *Město vidím veliké*…, cit., p. 411.

569 Cfr. Alois Jirásek, «Ze židovského města», en *Staré pověsti české*, cit., pp. 199-200; Karel Krejčí, *Praha legenda skutečnosti*, cit., p. 177.

570 Else Lasker-Schüler, «Der alte Tempel en Prag (1920)», en *Dichtungen and Dokumente*, Múnich, 1951, p. 38.

571 Cfr. Henri Sérouya, *La Kabable*, París, 1947, p. 98.

572 Cfr. Adolf Wenig, «O Staronové synagoze», en *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 309-314; Karel Hádek, «Pověsti o Staronové škole», en *Čtení o stare Praze*, Praga, 1948, pp. 27-31.

573 Cfr. Hana Volavková, Walter Sojka y Jiří Weil, *Prúvodce po Státnín židovském museu v Praze*, II, Praga, 1956, pp. 15-16; Hana Volavková, *Příběh židovského musea v Praze*, Praga, 1966.

574 Cfr. Hana Volavková, *Židovské mesto pražské*, cit., pp. 19-20; id., *Zmizelé prazské ghetto*, cit., pp. 22-24; *Stary židovský hřbitov v Praze*, Praga, 1958, p. 7.

575 Cfr. id., «Okolo starého židovského hřbitova v Praze», en *Židovská ročenka (5717),* Praga, 1956-1957, pp. 75-84.

576 Cfr. *Starý židovský hřbitov v Praze*, cit., p. 8.

577 Cfr. *Starý židovský hřbitov v Praze*, cit., p. 19; Karel Krejčí, «Starý židovský hřbitov pražsky v pavěsti a legendě, en *Staletá Praha*, III, Praga, 1967, p. 41.

578 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legenda skutečnosti*, cit., pp. 192-193.

579 Vladimír Holan, «Modlitba kamene», en *Na postupu* (1943-1948), Praga, 1964, p. 12.

580 Cfr. Otto Muneles y Milada Vlímková, *Starý židovský hřbitov v Praze*, Praga, 1955, p. 55.

581 Vladimír Holan, *Lemuria*, cit., p. 147.

582 Cfr. *Starý židovský hřbitov v Praze*, cit., p. 10; Hana Volavková, *Židovské město pražské*, cit., p. 20; id., *Zmizelé pražské ghetto*, cit., pp. 23 y 28.

583 Cfr. *Starý židovský hřbitov v Praze*, cit., pp. 10-11; Hana Volavková, *Zmizelé prázské ghetto*, cit., p. 28.

584 Cfr. Karel Krejčí, «Starý židovský hřbitov prazský v pověsti a legendě», en *Staletá Praha*, cit., III, pp. 44-45.

585 Cfr. Otto Muneles y Milada Vilímková, *Starý židovský hřbitov v Praze*, cit., pp. 61-93.

586 Cfr. Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, cit.

587 Franz Kafka, «Un sogno (1914-1915)», en *Racconti*, cit., pp. 263-265. [Trad. de Juan José del Solar: «Un sueño», en *Ante la Ley. Escritos publicados en vida*, Debolsillo, 2005].

588 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, Praga, 1925, cap. XII, pp. 42 y 43.

589 Cfr. Karel Krejčí, «Starý židovský hřbitov v paražský v pověsti a legendě», en *Staletá Praha,* cit., III, pp. 45-46.

590 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná*, cit., p. 30.

591 Cfr. Karel Krejčí, «Starý židovský hřbitov v paražský v pověsti a legendě», en *Staletá Praha*, cit., III. Cfr. también *Starý židovský hřbitov v Praze*, cit., pp. 17-18.

592 Cfr. *Město vidím veliké…*, cit., pp. 412 y 460-461.

593 Cfr. Stanislaw Helsztyński, *Przybyszewski*, cit., p. 451.

594 Cfr. Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žit, cit.*, pp. 104-106 y 212. 209

595 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XII, p. 44.

596 Cfr. Egon Erwin Kisch, *Aus Glaubenhass*, en *Prager Pitaval* (1931), Berlín, 1953, pp. 85-98; en checo con el título «Ex odio fidei…», en *Pražský Pitaval*, Praga, 1968, pp. 103-111.

597 Cfr. Zikmund Winter, «Část kulturně-historická», en *Pražské Ghetto*, cit., p. 52; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., p. 178.

598 Cfr. Hana Volavková, *Zmizelá Praha*, cit., p. 50; id., *Židovské město pražské*, cit., pp. 29, 32; Karel Krejcí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., p. 381.

599 Cfr. Pavel Eisner, «Franz Kafka a Praha», en *Kritický Měsíčník*, 1948, n.º 3-4.

600 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, I, Praga, 1926, pp. 207-208.

601 *Ibid.*, IV, Praga, 1938, pp. 120-121.

602 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XII, p. 42.

603 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., IV, pp. 122-123.

604 Jaroslav Vrchlický, «Z ghetta», en el ciclo *Pražské obrázky*, de la colección *Má vlast* (1903).

605 Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, al cuidado de Michel Décaudin, I, París, 1965, p. 109.

606 Del alemán *handeln*, «comerciar».

607 Cfr. Karel Hádek, *Čtení o staré Praze*, cit., pp. 265-266.

608 «¿Algo que vender?».

609 *čachrn*: corrupción del alemán *schachern*, comerciar al por menor (como hacían, precisamente, los mercaderes ambulantes judíos). En checo, con matiz despectivo, *cachrovati*.

610 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., I, pp. 202-209.

611 Cfr. *ibid.*, IV, pp. 123-124.

612 *kudlmudl*: cúmulo de polvorientos tomos. Cfr. Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žít*, cit., p. 107.

613 Corrupción del alemán *Bestandteil*, trozo, parte, elemento.

614 Cfr. Zikmund Winter, «Část kulturně-historická», en *Pražské ghetto*, cit., p. 61.

615 Guillaume Apollinaire, «Le Passant de Prague», en *Œuvres complètes*, cit., pp. 111-112.

616 Cfr. Jan Neruda, *Obrázky policejní* (1868), II.

617 Cfr. Karel Hádek, *Čtení o staré Praze*, cit., pp. 262-263.

618 Cfr. Barry Ulanov, *Storia del jazz in America*, Turín, 1965, pp. 36-37.

619 Ratas, cerdas, llamas errantes. La palabra *bludička* (fuego fatuo) le gustaba a Kafka: «Qué pobres, abandonados y ateridos deben sentirse aquellos que pretenden calentarse al fuego de estos miasmas, de estos gases de pantano» (Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., p. 90).

620 Cfr. Paul Leppin, «Das Gespenst der Judenstadt», en *Deutsche Dichter aus Prag*, al cuidado de Oskar Wiener, Viena-Leipzig, 1919, pp. 197-198.

621 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., IV, pp. 131-132.

622 Guillaume Apollinaire, «Le Passant de Prague», en *Œuvres complètes*, cit., pp. 111-112.

623 Cfr. *Písně lidu pražského*, al cuidado de Václav Pletka y Vladimír Karbusický, Praga, 1966, p. 93.

624 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., IV, p. 137.

625 Cfr. *ibid*, p. 135.

626 Cfr. *ibid.*, p. 133.

627 Cfr. Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., pp. 115-116.

628 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., IV, pp. 129-131.

629 Cfr. Hana Volavková, *Zmizelá Praha*, cit., pp. 66-79.

630 Cfr. Karel L. Kukla, «Žbluňk (Obrázek života v noční krčmě)», en *Ze všech koutu Prahy*, Praga, 1894, p. 165.

631 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., p. 274.

632 Vilém Mrštík, *Bestia Triumphans*, Praga, 1897, p. 12.

633 *Ibid.*, p. 14.

634 Miloš Jiránek, «O krásné Praze», en *Dojmy a potulky* (1901-1908), ahora en *Dojmi a potulky a jiné price*, cit., p. 45.

635 Jaroslav Vrchlický, «Stará Praha», en el ciclo *Pražské obrázky*, de la colección *Má vlast*, cit.

636 Paul Leppin, «Das Gespenst der Judenstadt», en *Deutsche Dichter aus Prag*, cit., pp. 197-202.

637 Jaroslav Vrchlický, *Staré synagogy*, en el ciclo *Nové hebrejské melodie*, de la colección *Zápazdy*, 1907.

638 Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., p. 34.

639 Vítězslav Nezval, *Pražsky chodec*, cit., p. 324.

640 Id., *Řetěz štěsti*, cit., p. 118.

641 *I Salmi*, al cuidado de Guido Ceronetti, Turín, 1967, pp. 266-267.

642 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, Breslau, 1934, pp. 1-2.

643 Cfr. *ibid.*, p. 2.

644 Cfr. *ibid.*, pp. 3-4.

645 Cfr. Chajim Bloch, *Der Prager Golem (von seiner «Geburt» bis zu seinem «Tod»)*, con prefacio de Hans Ludwig Held, Berlín, 1920, p. 177; trad. franc., *Le Golem (Légendes du Ghetto de Prague),* al cuidado de François Ritter, Estrasburgo, 1928, p. 167. También cfr. Henri Sérouya, *La Kabbale*, cit., pp. 355-360.

646 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage,* cit., p. 10.

647 Cfr. *ibid.*, p. 11.

648 Cfr. *ibid.*

649 Cfr. Chajim Bloch, *Der Prager Golem*, cit., p. 196, y *Le Golem*, cit., pp. 8-9; Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 20-21.

650 Cfr. id., *Le Golem*, cit., pp. 213-214; Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 26.

651 Maharal (MHRL): abreviatura de «morenu harab Rabbi Löw». Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 22.

652 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 26.

653 Rudolf Lothar, *Der Golem (Phantasien und Historien)*, Múnich-Leipzig, 1904, pp. 4-5.

654 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 25.

655 Cfr. *ibid.*, p. 27.

656 Jaroslav Vrchlický, *Rabínská moudrost'*, cit., p. 18.

657 Cfr. Alois Jirásek, *Staré pověsti české*, cit., p. 318; Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., p. 318; Eduard Petiška, *Golem a jiné židovské pověsti a pohádky ze staré Prahy*, Praga, 1968, pp. 44-45.

658 Cfr. Alois Jirásek, *Staré pověsti české*, cit., pp. 208-209; Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 319-320; Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 28; Eduard Petiška, *Golem*, cit., pp. 48-50.

659 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XII, p. 43.

660 Cfr. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, I *(L'invention du cinéma)*, París, 1946, pp. 99-100.

661 El *Fausto* de Goethe hace comparecer ante el emperador y la corte a Paris y a Elena, salidos del humo de un trípode (II, 1). En la comedia de marionetas checa *Jan doktor Faust*, derivada del texto de Marlow que representaron en Bohemia los Englische Komödianten, Fausto llama de los infiernos, por deseo del rey de Portugal (o sah persa), al minúsculo David y al gigantesco Goliath. Cfr. *Loutkářské hry českých obrození*, comentado por Jaroslav Bartoš, Praga, 1952, pp. 26-27, y *Komedie a hry českých lidových loutkáru*, coordinado por el mismo, Praga, 1959, pp. 54-55.

662 Cfr. Henri Sérouya, *La Kabbale*, cit., pp. 416-417.

663 Cfr. Alois Jirásek, *Staré pověsti české*, cit., pp. 209-210; Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 182-186; Adolf Wenig, *Staré pověsti prážské*, cit., p. 319; Eduard Petiška, *Golem*, cit., pp. 51-53.

664 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 28-29.

665 Vrchlický, *Rabínská moudrost'*, cit., pp. 31, 102, 108.

666 *Ibid.*, pp. 105 y 108-109.

667 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 195-199; Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XII, p. 43; Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 29; Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 326-327; Eduard Petiška, *Golem*, cit., pp. 89-91.

668 Vítězslav Nezval, *Rabi Löw, en Praha s prsty deště* (1936). «León» y «racimo de uvas» son los emblemas de Jehuda Löw.

669 Cfr. Chajim Bloch, *Der Prager Golem*, cit., pp. 47-52; Eduard Petiška, *Golem*, cit., pp. 61-64; Pavel Grym, *Té noci povstal Golem*, Praga, 1971, pp. 11-63.

670 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 40-42; Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XVI, pp. 57-58.

671 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 148; Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, cit., pp. 47-48.

672 Jaroslav Vrchlický, *Rabinská moudrost'*, cit., p. 32.

673 Cfr. Alois Jirásek, *Staré pověsti české*, cit., pp. 210-211; Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XVI, p. 60; Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 31-32; Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 320-23; Karel Hádek, Čtení o staré Praze, cit., pp. 30-31; Eduard Petiška, *Golem*, cit., pp. 84-88.

674 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 146.

675 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 160-162; Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XVI, p. 61.

676 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 208-210; Beate Rosenfeld, Die

Golemsage, cit., pp. 32-33.

677 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 186-187.

678 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 163-165; Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XXVIII, pp. 93-94.

679 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 50-53.

680 Cfr. Henri Sérouya, *La Kabbale*, cit., pp. 176-177.

681 Cfr. Chajim Bloch, *Der Prager Golem*, cit., p. 177.

682 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 34.

683 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit., pp. 109-110.

684 Cfr. *ibid.*, pp. 43-44.

685 Cfr. *ibid.*, p. 108.

686 Cfr. Chajim Bloch, *Le Golem*, cit.

687 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 22-24; Karel Krejčí, «Starý židovský hřbitov pražský v pověsti a legende», en *Staletá Praha*, cit., III, p. 36; id., *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 179-180.

688 Jaroslav Vrchlický, *Já nechal svět jít kolem* (1901-1902), Praga, 1902, pp. 151-154.

689 Detlev von Liliencron, «Bunte Beute», en *Sämtliche Werke*, vol. X, Berlín-Leipzig, sin fecha, pp. 25-27.

690 Jiří Voskovec-Jan Werich, *Hry Osvobozeného divadla*, cit., II, pp. 122-126.

691 Cfr. Chajim Bloch, *Der Prager Golem*, cit., p. 178.

692 Hugo Salus, *Von hohen Rabbi Löw*, en *Ernte*, Múnich, 1903, pp. 91-92.

693 Arthur Holitscher, *Der Golem* (*Ghettolegende in drei Aufzügen*), Berlín, 1908. Cfr. también Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 138-145.

694 Rudolf Lothar, *Der Golem*, cit. Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 135-138.

695 *Ibid.*, p. 22.

696 *Ibid.*, p. 16.

697 Junto a *Román Manfreda Macmillena* (Romance de Manfred Macmillen, 1924) y a *Scarabaeus* (1925), *Ganymedes* constituye la trilogía de los *Romány tří Magů* (Romances de los Tres Magos).

698 Cfr. Anton Sailer, *Franz von Stuck: Ein Lebensmärchen*, Múnich, 1969, p. 30.

699 Cfr. Chajim Bloch, *Der Prager Golem*, cit., pp. 179-180.

700 Achim von Arnim, *Isabella von Ägypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe* (1812). Cfr. también la introducción de André Breton y Achim D'Arnim, *Contes Bizarres*, París, 1953.

701 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XIX, p. 68.

702 *Ibid.*, cap. XVII, pp. 64-65. 247

703 *Ibid.*, cap. XXV, p. 82.

704 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 158-168.

705 *Ibid.*, pp. 146-147.

706 Gustav Meyrink, «Das Präparat» (El prepardo).

707 Id., *Las plantas del doctor Cinderella*.

708 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 220.

709 Cfr. *Kavárna Union* (*sborník vzpomínek pamětníkú*), Praga, 1958.

710 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., p. 162.

711 Cfr. *ibid.*, pp. 163-164.

712 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XV, p. 51.

713 Cfr. Hans Ludwig Held, prólogo a Chajim Bloch, *Der Prager Golem*, cit., p. 11.

714 Josef Jiří Kolář, *Pekla zplozenci*, cit., pp. 77-78.

715 Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage*, cit., pp. 66-67.

716 Gustav Meyrink, *Das Präparat*, cit.

717 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., I, pp. 78-79 y 91-98. También Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., p. 25. *Šibřinka*, fiesta, baile; del alemán *Schnabernack*, broma, chanza.

718 Cfr. Karel Hádek, *Čtení staré Praze*, cit., pp. 50-54; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 220-221; Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit., p. 230.

719 Paul Adler, «Nämlich», en *Das leere Haus*, cit., p. 193.

720 Cfr. Rolf Strehl, *I robot sono tra noi*, Milán, 1954, pp. 106-108, 117-132.

721 La expresión es de Villiers de l'Isle-Adam en *L'Ève future*, libro décimo, IV. [Trad. al castellano de Mauricio Bacarisse: *La Eva futura*, Valdemar, Madrid, 1998].

722 Llevado a escena en el Naródní Divadlo de Praga el 25 de enero de 1921, con dirección de Vojta Novák, escenografía de Bedřich Feuerstein y vestuario de Josef Čapek.

723 *Robot* (en femenino, *robotka*) remite también al ruso *rabòtat* (trabajar), y de ahí a *rabotjàga* (trabajador incansable, el *dřic* checo). En la jerga de los Lager soviéticos, *rabotjàga* designa al condenado a los trabajos más pesados e ingratos. Originariamente, Čapek quería llamar a sus autómatas *laboři* (por «labor», el ruso *rabòta*), pero la palabra le pareció demasiado libresca. Fue su hermano Josef quien le sugirió el término *robot*. Cfr. Karel Čapek en *Lidové Noviny*, del 24 de diciembre de 1933, ahora en *R. U. R.*, montaje de materiales de Miroslav Halík, Praga, 1966, p. 105. La palabra, con sus derivados, entró en las lenguas occidentales tras el éxito londinense de *R. U. R.* (1923) [Trad. al castellano de Consuelo Vázquez de Parga: *RUR; La fábrica del absoluto*, Minotauro, Barcelona, 2003]. Cfr. Otakar Vočadlo, «Česká literatura na světovém foru: Oblast anglosaská», en *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, cuidado por Vilém Mathesius, Praga, 1940, p. 406.

724 Josef Čapek, «Umělý člověk», en *R. U. R.*, montaje de materiales, cit., p. 160.

725 Walter Mehring, *Die verlorene Bibliothek*, Icking-Múnich, 1964, p. 240.

726 Cfr. Otakar Storch-Marien, *Ohňostroj*, Praga, 1969, pp. 110-111.

727 Karel Čapek *Válka z mloky*, Praga, 1965, III, 5, p. 209. Cfr. Stanislaw Lem, *Fantastyka i futurologia*, Cracovia, 1970, vol. I, pp. 90-92.

728 Cfr. Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, cit., pp. 153-158. [Trad. al castellano: *La pantalla demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1996].

729 Karel Čapek, fragmento de una carta a Olga Scheinpflugová, en *R. U. R.*, montaje de materiales, cit., p. 106.

730 Karel Čapek, fragmento de una carta a Olga Scheinpflugová, cit.

731 Walter Mehring, *Die verlorene Bibliothek*, cit., p. 240.

732 Karel Čapek, *Válka s mloky*, cit., p. 247.

733 Cfr. Ivan Klíma, «Moderní mýtus», en *R. U. R.*, montaje de materiales, cit., p. 193.

734 Cfr. *ibid.*, p. 196.

735 En *Krakonošova zahrada* (1918).

736 Cfr. Curt Seckel, *Masstäbe der Kunst im 20. Jahrhundert*, Düsseldorf-Viena, 1967, pp. 39-48.

737 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, II, Praga, 1925, pp. 88-89 y 94-95.

738 Vladímir Halan, «Lemuria (1934-1938)», en *Babyloniaca*, tomo IX de *Sebrané spisy*, Praga, 1968, p. 269.

SEGUNDA PARTE

69

El 18 de junio de 1621, el verdugo praguense Jan Mydlář recibió la orden de erigir un cadalso para la ejecución de veintisiete señores checos (nobles, caballeros, burgueses), condenados a muerte por haber dirigido la sublevación contra los Habsburgos.[739] A la luz de antorchas, aquella misma noche los aprendices del verdugo se pusieron manos a la obra, construyendo, en la plaza de la Ciudad Vieja, una tarima de cuatro palmos de altura, veintidós pies de ancho y de largo y una barandilla de madera a su alrededor. Este *theatrum* quedó unido, mediante un pequeño puente, a un balcón del ayuntamiento, que hacía de fondo, y recubierto de paño negro hasta el suelo.

A las cinco del 21 de junio —horribilísimo día en la historia bohemia—, los cañones del Castillo dieron la señal de comienzo del nefando espectáculo. En la lagrimosa luz del amanecer, de la oscuridad moribunda emergía el *theatrum*, rodeado por dos escuadrones de caballería y tres compañías de infantería, que mantenían a la masa a distancia. Cubierto por un lúgubre capuchón, un mozo había plantado un alto crucifijo delante del tajo, junto al cual estaba, a la espera, su señoría execrable el verdugo Mydlář, con la espada desenfundada y el rostro duro como un membrillo helado. En el hueco bajo el entarimado, como en una cripta, habían sido previamente dispuestos los ataúdes. Tranquilos, en sus trajes negros, los poderosos y mandatarios se habían sentado en el balcón del municipio, y tres de ellos iban y venían del cadalso al edificio, para ir llamando, de uno en uno, a los condenados.

Durante todo el tiempo de la ejecución, redoblaron estruendosamente los tambores y sonaron las trompetas, para que la gente no oyera los gemidos y las últimas palabras de los ajusticiados, cuyas cabezas, separadas del tronco, seguían

palpitando durante unos segundos sobre el tablero cubierto de arena. Seis ministros del verdugo, es decir, seis servidores de escena, los *holomci*, con uniforme de paño negro, negras máscaras y negro manto, transportaban los cadáveres, escaleras abajo, a la parte inferior del entarimado, de modo que el verdugo no tocó a ninguno de los infelices a los que había eliminado del mundo con su espada-hacha. «Terrible teatro», exclama Dačický. Negro escenario, negros trajes, máscaras macabras: la plaza, como afirma Machar en una poesía, tenía un aspecto de Viernes Santo.[740]

La ejecución duró cuatro horas, y el carnicero usó cuatro espadas, degollando, sin fallar ni una vez, a veinticuatro señores: a modo de intermedio, y como para concederse un poco de respiro, colgó a los restantes: a uno, de una horca levantada en medio de la plaza, y a los dos restantes, de una viga que sobresalía de una ventana del ayuntamiento. En la citada poesía de Machar, el ejecutor, la noche del 21 de junio, extenuado y con la boca seca, mientras espera que la criadita le lleve una jarra de cerveza de la hostería La Rana Verde, le cuenta a su mujer los detalles de la ejecución y se jacta cínicamente de haber truncado las cabezas de un solo golpe. Josef Svátek, en cambio, discurre acerca de la conmoción, del pesar, de los remordimientos de Jan Mydlář y sostiene que, afligido por tener que matar a patriotas checos, vistió negras prendas de luto en lugar del habitual capuchón color fuego y se esmeró en aliviar sus sufrimientos, decapitándoles de un solo tajo.[741]

Svátek pretendía convertir al ejecutor praguense en una figura legendaria, similar a la del verdugo parisiense Charles Sanson, a quien Puškin definió como *svirèpyj figljar*, feroz payaso.[742] Sobre el ejemplo de las presuntas memorias de la familia Sanson —que abarcan varias generaciones—, él inventó toda una dinastía de Mydlářes y escribió (1886-1889) sus ficticios recuerdos, que giran, principalmente, alrededor de los crímenes, los procesos y los suplicios de la época de Rodolfo II y de la guerra de los Treinta Años.[743] La idea generadora de este tipo de recuerdos de verdugos mana del hecho de que estos solo podían casarse con hijas de otros verdugos y, a su vez, los hijos habidos se veían obligados a seguir la sanguinaria profesión paterna, por lo que las familias de verdugos (*rody katovské*), en Bohemia como en otros países, formaban una casta singular y compacta.[744] En las supuestas memorias de la

estirpe de los Mydlářes, aderezadas con los ingredientes de un romanticismo rancio, los crueles acontecimientos se convierten en lacrimógenos pretextos de empalagosa sensiblería y los asesinos se tornan tiernos, sentimentales, incomprendidos y, por tanto, infelices.

Pero, aun antes que Svátek, Josef Jiří Kolář, en las escenas dramáticas de *Pražský žid* (El hebreo de Praga, 1872), había ido más allá, fantaseando con que Jan Mydlář se habría, incluso, negado a ajusticiar a los veintisiete señores, siendo sustituido en el cadalso por otro verdugo, irreconocible bajo la caperuza roja.[745] En esta tragedia, poblada de horrores, de hipérboles, de patéticos forzamientos, de abogadismos de tres al cuarto, maese Mydlář huye de Praga con Rabbi Falu-Eliab y con Verena, hija del conde Thurn, el jefe del derrotado ejército checo, a los que ha liberado de la cárcel, y en la frontera silesiana cuelga de un árbol al malvado perseguidor Přibík Jeníšek, exungüentero, quien había desempeñado un papel principal en la matanza.

En realidad, Jan Mydlář no solo efectuó las decapitaciones y apretó los nudos corredizos, sino que enriqueció su meticuloso trabajo con algunos refinamientos antes del «golpe supremo», tronchando la mano derecha de Ondřej Šlik, Bohuslav z Michalovic, Jiřík Hauenšild y Leander Rypl y la lengua del doctor Johannes Jessenius, rector de la Universidad de Praga. En la poesía *Jessenius*, de Vrchlický, lo que más trastorna al doctor —viejo amigo de Tycho Brahe y muestra de la galería de extravagantes soñadores de la edad rodolfina— es, precisamente, esta «tremenda amputación»:[746] como asegura Machar, «era penoso ver / la boca ensangrentada, donde la lengua truncada / anhelaba hablar…».

El cadáver acéfalo de Jessenius no fue bajado a la «cripta», sino trasladado a la explanada delante de Horská Brána (la Puerta hacia Kutná Hora), donde el verdugo-carnicero le descuartizó debajo del patíbulo, clavando sus trozos en palos. Antes del mediodía, Mydlář volvió al infausto teatro y recogió en barreños de hierro las cabezas de doce de los ejecutados, que llevó, con la ayuda de sus mozos, al puente de piedra, para exponerlas al escarnio popular —como larvas con horribles muecas— en el cornisón de la torre de la Ciudad Vieja, seis frente a Malá Strana y seis ante la iglesia católica de San Salvador. Sobre la cabeza del conde Šlik y del doctor Hauenšild puso las manos derechas amputadas, y sobre la de

Jessenius, la lengua.

Excepto la del conde Šlik, que en mayo de 1622 fue devuelta a su familia,[747] las demás calaveras permanecieron diez años colgadas en los cubos de hierro. Los emigrantes checos, retornados a Praga en 1631 con los sajones protestantes, quitaron de la torre los cráneos corroídos por la intemperie, y con solemnísimos funerales los enterraron en la iglesia de Týn.[748] En 1766, en aquel templo, salió a la luz un ataúd con once calaveras, pero la gente decía que, antes de la retirada de los sajones (1632), aquellas pobres cabezas habían sido inhumadas en un lugar secreto de la iglesia evangélica de San Salvador. Y que cada año, en la fecha de la ejecución, saliendo de su sepulcro, visitaban la plaza de la Ciudad Vieja, para observar el reloj astrológico de maese Hanuš, preocupándose si las manecillas estaban detenidas, pues eso era presagio de inminentes desgracias.[749]

En suma, que el 21 de junio de 1621, en el centro de Praga, sobre un teatro-cadalso, se representó una de las más amargas tragedias de la historia bohemia. El verdugo Jan Mydlář, instrumento de la venganza y de la pérfida mojigatería de Fernando II, selló, con sus infalibles espadas, la derrota y el sometimiento de este pueblo de rebeldes y herejes. Por ello resulta extraño que, en la niebla de los años, él se haya convertido, por distorsión romántica, en un héroe débil, desolado, obligado, a su pesar, a ejecutar la matanza. Pero yo, contra todos los Mydláře s que han arreciado y siguen arreciando en Praga, no me cansaré de gritar: *In ignem aeternum, in ignem aeternum!*

70

Subido al trono en 1612, Matyáš, que el año anterior había obligado a su hermano Rodolfo II a abdicar de la corona bohemia, trasladó a Viena la sede del imperio. Entre tanto, en Praga crecía la tensión entre protestantes y católicos. Temiendo —por varios indicios de intolerancia— que viniera a faltar la libertad religiosa concedida por Rodolfo II con la Bula de 9 de julio de 1609, los jefes de los evangélicos, animados por el conde Thurn, decidieron pasar a la acción contra los Habsburgos. El 23 de mayo de 1618, un pequeño

grupo de los más radicales se dirigió al Castillo a pedir audiencia. Después de cruzarse insultos y ultrajes, los protestantes arrojaron por una ventana a los dos lugartenientes Bořita z Martinic y Vilém Slavata, junto a su secretario Filip Fabricius. Pese a la altura, los tres sobrevivieron. No se trataba ya de juegos de armas, sino de total sublevación.[750]

Se formó un directorio de treinta miembros, y el conde Thurn puso en pie un ejército de dieciséis mil mercenarios, que en principio derrotó en pequeñas facciones —cerca de Pelhřimov y entre Veselí y Lomnice— a las tropas del emperador, dirigidas por los generales Dampierre y Buquoy, y después avanzó hasta los suburbios de Viena. Pero la indecisión y el escaso apoyo impidieron a los checos aprovechar el momento. Entre tanto, el odio se hacía más amargo, el ambiente se cargaba de reyertas y de resentimiento. Muerto en 1619 el enfermizo e indeciso Matyáš, le sucedió el joven archiduque de Estiria Fernando II, beatón e inflexible discípulo de jesuitas, convencido de que «rebajarse» a pactar con los protestantes era una ofensa a Dios Nuestro Señor. El 19 de agosto, la asamblea de Praga privó a Fernando de la corona checa, que le había otorgado con ligereza pocos años antes, y aclamó como rey de Bohemia al joven Federico, de veintitrés años, elector del Palatinado, yerno del soberano inglés Jaime I y jefe de la Unión de Príncipes Protestantes Alemanes. Federico, que —por su fe calvinista— estaba muy próximo a los Hermanos Bohemios, llegó a Praga a finales de octubre con su mujer y su corte, y el 4 de noviembre fue coronado rey checo.

Fernando II empezó a disponer grandes preparativos para desembarazarse de un reino evangélico en el mismo corazón de Europa, que podía resultar peligroso para los Habsburgos. La Liga de los Príncipes Católicos le mandaría un conspicuo ejército al mando del bávaro duque Maximiliano, muy experimentado en el oficio de la guerra, y el rey de Polonia, un regimiento cosaco. España, Francia, toda la Europa católica e incluso el luterano elector de Sajonia, deseoso de anexionarse Lusacia, tomaban partido por el emperador contra el rey calvinista de Bohemia. Por su parte, los protestantes alemanes, el soberano inglés y Holanda, aun sintiéndose adheridos a la causa checa, no querían comprometerse. Solo el aventurero príncipe de Transilvania, Bethlen Gábor, mandó tropas de apoyo a los checos. Los tratos con los turcos tampoco

cuajaron.

El equilibrio de los ejércitos —que se correspondían el uno con el otro— quedó quebrado cuando a las fuerzas imperiales de Boquoy se añadieron, en junio de 1620, los treinta mil hombres de la Liga Católica, conducidos por Maximiliano y por el general Tilly. La batalla final entre los católicos y los checos —a cuyo mando figuraba Kristián z Anhaltu— tuvo lugar el 8 de noviembre de 1620 en una colina que dominaba la capital bohemia, en la Montaña Blanca (Bílá Hora), así llamada por la marga yesosa que se extraía de ella.[751] Esta batalla, de escasa importancia militarmente, fue para el resto de Europa un episodio marginal, pero para Bohemia una catástrofe de gran magnitud, que supuso el final de la antigua gloria y el comienzo de una larguísima decadencia.[752]

Aquel domingo, poco después del mediodía, los imperiales, empujados por el fanático fraile carmelitano Dominicus a Jesu, atacaron el ala izquierda del ejército checo, los escuadrones de caballería del conde Thurn. En un primer momento, los «herejes» contuvieron el ataque enemigo, pero bien pronto, tras recibir refuerzos, los imperiales los obligaron a retroceder. En un visto y no visto, la turbación de la caballería en retirada se transmitió a todas las secciones, e inútil fue la carga del joven hijo de Anhalt, que durante unos momentos consiguió penetrar con su pelotón entre las filas imperiales. El ejército checo empezó a disgregarse, un regimiento tras otro, bajo el mazo de las fuerzas católicas, envalentonadas tras los primeros éxitos. No fue una auténtica retirada, sino una huida suelta, con abandono de las armas, tropiezos y agolpamientos. También la caballería húngara dejó el campo limpio apresuradamente ante los cosacos polacos, que cabalgaban con las bridas entre los dientes. Solo una compañía de infantes moravos resistió hasta el extremo, y fue exterminada. A las dos de la tarde, la batalla se había apagado.

El príncipe Anhalt, cuando se percató de que no surtían efecto sus intentos de recoger bajo los estandartes a las gentes dispersadas y atemorizadas, volvió a Praga con un pelotón de caballería. Tras abrirse camino, trabajosamente, entre los carruajes amontonados ante la Puerta de Strahov, galopó hacia el Castillo, topándose con el rey Federico, que, con la caballería ligera de su guardia, corría a la zona de los combates. Entretenido en Hradčany por un almuerzo en honor del embajador británico, no entró a tiempo en el escenario de

la batalla. Praga hormigueaba de gentes armadas y podía haberse defendido. Pero, en la madrugada del día 9, el «rey de invierno» partió rumbo a Silesia con su séquito y su familia, y ya al mediodía los protestantes se rindieron incondicionalmente a Buquoy y a Maximiliano.

Mientras en Viena se celebraban misas solemnes de agradecimiento y los púlpitos echaban fuego contra los «herejes», en Praga un tribunal especial, presidido por Karel z Lichtensteina, condenó a muerte a los veintisiete señores que, confiando en la clemencia, no habían huido al extranjero. Para remunerar a los capitanes que le habían servido, Fernando II confiscó los bienes de los rebeldes fugitivos o caídos, de los condenados y, después del farsesco «indulto general», los de cualquiera que hubiera favorecido al «rey de invierno». De este modo, un grupo de ávidos especuladores y arribistas y *malefikanti*[753] de varias comarcas —entre ellos, Buquoy, Lichtenstein, Wallenstein y Marradas— concentró en sus manos patrimonios inmensos. En el intento de reconvertir a todo el país al catolicismo, por medio de amenazas y de sogas, Fernando II persiguió a luteranos, utraquistas y evangélicos, privándolos de todo derecho y expulsando de las tierras checas a sus sacerdotes y predicadores, al tiempo que encomendaba a los jesuitas las escuelas, la universidad, la censura de libros.

Miles de burgueses, de nobles, de artesanos y de intelectuales —Komenský, entre otros— emigraron, continuando su lucha, desde el extranjero, durante algunas décadas más, con el pensamiento, con la conjura y con las armas, enrolándose en las filas de los sajones, de los suecos, de todos los ejércitos que combatían contra los Habsburgos. Entre las tropas de Gustavo Adolfo —en quien tantas esperanzas pusieron— había secciones enteras de exiliados checos. Y mientras la nobleza católica que había permanecido en la patria se germanizaba, atraída por la corte de Viena, la población campesina, empobrecida y oprimida, siguió fiel a las tradiciones evangélicas durante muchos años más. En los poblados, muchos persistieron en la «herejía», alimentando su fe con la lectura de viejos libros de devoción, que escondían a la vista de los misioneros jesuitas.

Después de la Montaña Blanca y hasta el final de la guerra de los Treinta Años (1648), las tierras checas soportaron la carga de varios

ejércitos, que las ensuciaron con sus abusos. Soldadesca procedente de varias comarcas corseó por los campos moravos y bohemios, matando y depredando. Dačický exclama: «No se oía otra cosa en Bohemia, más que “dadnos” y “tomemos”».[754] Exasperados por las correrías y los saqueos, los campesinos colgaban de los árboles a los soldados salteadores: y en los campos quemados por los incendios, entre las humeantes ruinas, mercenarios pendían de los árboles como fantoches.

Es curioso que Praga, que después de la Montaña Blanca no había conseguido repeler a las tropas imperiales, en 1648 hiciera frente a los suecos de Königsmark.[755] Pero ello se explica quizá con el hecho de que los suecos, en lugar de representar el papel de libertadores, se abandonaron también a los saqueos y a los atropellos. La Paz de Westfalia marcó el fin de las esperanzas en el renacimiento del reino bohemio, al que tormentas de mosquetazos, rayos de artillería, depredaciones, desorden y asustada abulia habían convertido en una asolada provincia. Praga perdió el antiguo esplendor de residencia de soberanos checos: un triste silencio ocupó sus calles de muerte. El Castillo de los reyes bohemios quedó vacío y mudo, como reliquia de glorias pretéritas. Empezó así aquella época transitoria, que aún continúa.

71

A muchos visitantes extranjeros, la ciudad moldaviana les ha parecido ceñuda y doliente, plexo de calles muertas, ojo apagado de una comarca postrada y adormecida desde el día de la Montaña Blanca. Como si una tupidísima bruma indisipable hubiera cubierto su cuerpo tras aquella derrota.

En una fría noche de 1822, Caroline de la Motte-Fouqué, bajo la blanca forma de la luna, llega a la Montaña Blanca y siente escalofríos a la vista del lugar en que se selló el destino del pueblo checo, y el frágil velo de niebla que envuelve el paisaje le parece un resoplido de espíritus.[756] Siempre han impresionado a los peregrinos extranjeros la decadencia de esta ciudad sin alegría —eternamente enfurruñada—, su desolada e inerme pasividad que atenaza la garganta, su viudal majestad de soberana depuesta y a la vez su

palidez, la resignada oscuridad de sus transeúntes en las angostas callejuelas, basurero de antiquísimas glorias.[757] Por otra parte, los mismos escritores de Praga, checos o alemanes, llevan en su propia —fuliginosa— sangre la angustia de aquella derrota, la maldición de la Montaña Blanca, la aflicción por el fin de Bohemia.

«¡Praga! ¡Praga! ¡Tú, corazón de piedra de mi patria!»: «¡tierra infeliz, madre infeliz!», prorrumpe Karel Hynek Mácha en una prosa de 1834, expresando el malestar, el desgaste, el oscuro desconsuelo del pueblo bohemio, que no logra sacudirse de encima el maleficio de la desastrosa batalla.[758] «Subid a la Montaña Blanca —dirá Karásek— y sentiréis que jamás habéis estado más cerca de la muerte. Desde lejos veréis la ciudad moribunda, la trágica reina, Praga. Perece por agotamiento, y la agonía que la extenúa desde hace tres siglos es una herida que jamás se podrá curar. Cuando aquí, en la Montaña Blanca, melancólicamente y durante largo rato, sangra el atardecer escarlata y allí abajo, en la azul cuenca que oscurece, Praga transmite el eco de todas sus campanas, es como si presenciarais un grandioso réquiem».[759] ¡Cómo se adapta a tan afligido paisaje la definición que le dio Kafka de sí mismo a Gustav Janouch!: «Yo soy una corneja, una *kavka*»: «Soy gris como la ceniza: una corneja que está deseando desaparecer entre las piedras».[760] Pero también Švejk participa de aquella lobreguez con su humor negro, con su obsesivo charloteo de taberna, con sus apocalipsis, con sus manicomios.

El colérico humor de Rodolfo II, la hipocondría de los alquimistas, la ausencia de mar, el suplicio de los veintisiete señores, la macabridad del Barroco, la truculencia de las fábulas hebraicas: en pocas palabras, los componentes generadores del lúgubre telón de fondo de Praga han confluido, con el tiempo, en el símbolo único de la Montaña Blanca. Todos los hilos de la tristeza de la ciudad del Moldava están enrollados en el carrete de aquella lamentable calamidad.

En cuanto a la ausencia del mar, sentida por los checos como apretura e incentivo para la congoja, Bohemia tiene su océano solo en *El cuento de invierno* de Shakespeare: el gentilhombre Antigono, que llega de Sicilia en barco, arriba a una playa desierta de Bohemia (acto II, escena III). Hay un personaje de Jan Neruda, en uno de los *Relatos de Malá Strana*, que continuamente se queja de que su tierra no esté bañada por el mar. Anciano auditor jubilado,

el señor Rybář (Pescador) lleva coleta y viste una chistera panzuda, un chaleco blanco, zapatos de cuero agrietado como el techo de un simón, blancas medias sujetas por tachuelas de plata, negros calzones hasta la rodilla y un frac verde de botones de oro, con largos faldones que caen sobre las delgadas pantorrillas. Por el verde traje que le iguala[761] con los demonios acuáticos del folklore bohemio, por su nombre, por su agobiante deseo de mar, la gente del viejo barrio praguense llama *hastrman* —duende de las aguas— a este podivín, a este estrafalario. Cuando él se da cuenta de que las piedras recogidas durante toda su vida no tienen ningún valor, su desilusión de hombrecillo sin horizontes coincide con la desesperada amargura de que Praga no se alce en las orillas del mar, trampolines de fuga y ensanchamiento del alma.

Frente al ejército checo derrotado en la malvada colina, el Barroco opondrá otro ejército, una cohorte de santos, de estatuas agitadas que, en las iglesias fastuosas y en los parapetos del puente, bailan y deliran, ansiosas de cielo. De la convergencia entre el luto de la Montaña Blanca y el dramatismo del Barroco nace el peculiar clima grotesco y febril de la literatura praguense, reducto de personajes exaltados y quiméricos, desquiciados, de hombrecillos con tics, que podrían antojarse como apéndices a las cartas de un extraño tarot.

El recuerdo depresivo de la Montaña Blanca, por tanto, empapa las páginas de muchos escritores de Praga, lo que explica por qué, en muchos libros, la ciudad aparece sobre todo de noche o bien pintada de un lívido blanco lunar. Muchas veces describe Jakub Arbes, en sus «romaneto», las oscuras y vacías calles de Malá Strana, pringadas de lluvia; las callejas, donde la opaca luz de las farolas de gas, meneadas por el viento, suscita arcanas siluetas, que ponen los pelos de punta. Pero, en especial, los autores alemanes y hebreoalemanes se inclinan a captar, de la ciudad del Moldava, la atmósfera afligida, la dejadez, la podredumbre, lo que de ella desaparece con el saneamiento. Su aprensiva insularidad de criaturas rodeadas por un mar eslavo los empuja a representar la capital bohemia como un escenario espiritista y torvo, aumentando su ambigüedad mistagógica, su sustancia espectral. Pienso en la novela *Severins Gang in die Finsternis* de Paul Leppin, en la que se vislumbra una Praga estremecida, asustada, con nieblas y agonía de farolas; y también en el relato *Beschreibung eines Kampfes*

(Descripción de una batalla, 1904-1905), en la que Kafka plasma la capital bohemia como una ciudad infernal, como una helada Brujas moldaviana: «… el Moldava y los barrios de la otra orilla estaban envueltos en la misma oscuridad. Algunas luces se encendían y brillaban como ojos videntes».[762] El Moldava ayuda a acrecentar los sortilegios de Praga: como afirma Meyrink, a un extranjero bobalicón le puede parecer, en principio, tan impresionante como el Misisipi, cuando, en realidad «tiene tan solo cuatro milímetros de profundidad y está lleno de sanguijuelas».[763]

En el ritmo de Praga, la lentitud de una infinita masticación (la de Gregorio Samsa, que en la kafkiana *Metamorfosis* rumia un bocado entre las mandíbulas durante horas)[764] es una especie de náusea secular, de catatonia, alterada a ratos por sobresaltos e impulsos inmediatamente truncados. Todos los visitantes han notado esta flema infeliz, la sorda consternación, en la que ella atrapa también a los extraños. En el ensayo *La mort dans l'âme*, Albert Camus refleja con vítrea lucidez la inquietud, el desconsuelo que infunde la ciudad rodolfina: «Je me perdais dans les somptueuses églises baroques, essayant d'y retrouver une patrie, mais sortant plus vide et plus désesperé de ce tête-à-tête décevant avec moi-même. J'errais le long de l'Vltava coupée de barrages bouillonnants. Je passais des heures démesurées dans l'immense quartier du Hradschin, désert et silencieux».[765] Gide, en el *Journal*, con cadencia de antiguas charangas, define Praga: «ville glorieuse, douloureuse et tragique».[766]

En las retorcidas callejuelas enmohecidas, en las iglesias fastuosas, en los viejos edificios restaña aún el luto por la *Finis Bohemiae*, el amargo rencor de una civilización asiduamente interrumpida por las brutales injerencias de prepotentes vecinos. Los raros furores de Praga son los delirios febriles de una somnolencia socarrona, llamaradas de efímera embriaguez, a la que siguen días y días de cenizas, pesadez de lúpulo, cáncer y congojas. Soplos de esta tristeza llegan hasta el Ostbahnhof de Viena, se palpan en la acuosa escualidez de los vagones apagados que esperan partir de noche hacia la perdida Bohemia, en algunos carteles de aquella estación que, como mensajes de lechuzas y mochuelos, repiten: «Der billige Verkauf geht weiter»: «Las rebajas continúan».

72

(Escrito en Brujas).

El encantamiento de la Montaña Blanca ha anclado en el tiempo a la ciudad moldaviana, convirtiéndola en arca y despensa de antiguos esplendores, de preciadas rarezas, de estatuas, de monumentos, pero también de roñosos restos, de presentalla, de candelabros con costra, de muelles de relojes oxidados: en suma, en ciudad-relicario. Praga duerme acurrucada, como una bestia reacia, en su lujoso pasado: pesados caballos de cerveceros retroceden a través de los siglos hacia un único punto: la Montaña Blanca. Pero, ¡ay!, la suntuosidad de las fábricas no apaga el luto: la belleza de las vendas no es bálsamo para las llagas.

El protagonista de la novela *Gotická duše* (Un alma gótica, 1900), de Karásek, se siente exhausto e inerme como la civilización bohemia, identifica su poseída existencia con el funebrismo de la ciudad del Moldava, nido de rancias glorias, posada de un pueblo que emperece, truncado por la desgracia. Al atardecer, escuchando desde Petřín los sonidos de iglesias de distintas épocas, teme que el tañido de tantas campanas vaya a resucitar los desvaríos y desastres de la infeliz historia de Praga. Aquellos toques tétricos y metálicos, al sonorizar «las tejas de los tejados, las inclinadas chimeneas, los pútridos marcos de las ventanas, las cegadas planchas de cristal, las ennegrecidas lomeras, los desmigados cornisones», despiertan en el aire inmóvil del crepúsculo el musical estruendo de los acontecimientos pasados.[767]

Todos los lugares de Praga —afirma Karásek en su *Román Manfreda Macmillena* (Romance de Manfred Macmillen, 1907)— «están impregnados de pasado. Se alza ante vosotros por todos lados. Sopla sobre vosotros desde la sombra verdosa de profundos jardines con árboles frondosos. Os envuelve desde un oscuro portal, desde el fondo del vestíbulo de un palacio. Os halláis en una vieja ciudad que conserva el alma de sus antiguos habitantes, la sofocante proximidad tumularia de quienes aquí vivieron en otros siglos».[768] «No sé nada —le dice Francis a Manfred en la citada novela— del presente de esta ciudad. Todo lo que busco es su pasado. Si quiero percibir, vivo, las impresiones que tendrían los

muertos acomodados en armarios de vidrio; si quiero contemplar la vida como a través del cristal de mi ataúd, voy a Praga: su atmósfera es opresiva y pesada por la tragedia de todo lo que en ella ocurrió. Veo Hradčany, Malá Strana, la plaza de la Ciudad Vieja, y siento que solo el pasado es presente en Praga […]. En Praga todo está concluido y cumplido: resulta indiferente quién la habite ahora, como es indiferente quién resida en un viejo palacio en ruinas, cuyos propietarios hayan desaparecido. Me gusta pasear por Praga en la noche: como si así captara cada suspiro de su alma. En raros instantes de repentina claridad, se me figura que la gloriosa ciudad muerta se despertará, para zambullirse de nuevo en el triste, oscuro espejo de su propia vanidad ruinosa».[769] En *Ganymedes* (1925), en el momento en que Jörn Moller se dirige a la casa de Morris en Malá Strana, Karásek apunta: «Aquí, en lo profundo de la vieja ciudad, le pareció que ellos eran los únicos seres vivos, mientras que las antiguas calles a su alrededor permanecían desiertas. Aquí, el recuerdo del mundo, del presente, estaba muerto. Aquí vivía, tan solo, el barrunte del pasado y de sus resucitados misterios».[770]

Las caminatas por Praga de los personajes de estas novelas ofrecen a Karásek la ocasión de sombrear la imagen aflictiva de la enervada ciudad, cuyos soberbios palacios se oscurecen bajo los negros crespones de los siglos;[771] ciudad quimérica, trampa de arcanos encuentros, teatro feral donde aún redoblan —velados de negro— los tambores que taparon la ejecución de los veintisiete señores. Manfred cuenta: «… vagábamos por las calles al atardecer y por la noche, cuando, bajo la engañosa luz lunar, las dimensiones de todas las cosas aumentan en grandiosidad. Por los paseos que bordeaban el río contemplábamos el Moldava, que corre por la ciudad con un sosiego triste y funerario, y la tétrica silueta del Castillo, del que manaba una melancolía como de una ruina. El vacío, largo edificio, oscuro como una cárcel, ejercía sobre nosotros un efecto deprimente: en él estaba simbolizada toda la vanidad de esta tierra que había sobrevivido a su propia gloria».[772] En el drama *Král Rudolf* (1916), del mismo autor, el soberano, asomándose, a la luz de la luna, a una ventana del Castillo, invoca a Praga: «sarcófago… inmerso en la penumbra… envuelto en el misterio…».[773] El mito de la Montaña Blanca, en las páginas de este escritor, se funde con la inclinación típica de los decadentes —de

los dandis— por las ciudades fantasmales, muertas.

Pero, ya antes que Karásek, en *The Witch of Prague* (1891), Crawford había puesto en evidencia la oscuridad sepulcral de Praga, enredo de viscosas brumas y de vapores de carbón, donde reina un constante atardecer cinéreo, con raras llamaradas de un débil sol que trata de abrirse camino en nieblas tan espesas como el aceite. Encogida y entumecida por un interminable invierno, catalepsia de tumba, que la convierte casi en una isla de la muerte, la metrópolis checa adquiere en su novela un aspecto de cementerio. «Esta ciudad —farfulla Kyjork Arabian— está bien para los viejos. Es tristísima. Los cimientos de sus casas reposan sobre estratos silúricos».[774] En las contorsionadas callejas, tanto Crawford como Karásek se topan con multitudes de jadeantes transeúntes —que avanzan en traje de dolor, con andar de autómatas, intercambiándose tan solo apagados bisbiseos—; con afanosos vaivenes de figuras alargadas con largos gabanes, con rígidos rostros de cadáver, más fantasmas fumosos que cuerpos reales. A estos caminantes podríamos añadirles aquellas larvas que viven después de la muerte, aquellos *revenants* que visitan al poeta en los versos de Holan. «Pero toda la ciudad se extiende extinta, / como un sepulcro vacío yace Praga», había cantado Karel Hynek Mácha en la época romántica. En Mácha, la luna misma está preñada del luto de la Montaña Blanca, y a esta fuente desértica y desolada remiten en sus escritos varios motivos, como el machacón del «arpa sin cuerdas / colgada en la cripta de los padres desaparecidos», «arpa de tiempos antiguos, / cuna de dulces sonidos», arpa de «regazo vacío».[775]

El pasado gobierna en Malá Strana. En el relato *König Bohusch*, de Rilke, puede leerse: «Bohusch continuó: —Yo conozco a mi mamaíta Praga hasta dentro de su corazón: hasta dentro de su corazón —repitió, como si alguien hubiera puesto en duda su afirmación—, porque este es, precisamente, su corazón: Malá Strana con Hradschin. Siempre está en el corazón lo más secreto, y, ¿ve?, hay mucho secreto en estas viejas casas».[776] El exótico Adrian Morris de Karásek, al pasar por Malá Strana, intuye que podrían ocurrir «cosas extraordinarias en el fondo de estas viejas casas» y podría salir a la luz lo que hasta ahora ha quedado allí escondido.[777] La Malá Strana de los cuentos de Neruda —ambientados en la mitad del siglo pasado—, con sus palacios nobiliarios rodeados de huertos, con sus amplias iglesias, con las estrechas calles que suben hacia el

Castillo, con las amarillentas linternas reflejadas en los charcos, era un adormilado rincón de provincia. Y aún hoy, mirad desde el verde de Petřín y desde el Castillo la fascinante aglomeración de tejas, azoteas, claraboyas, chimeneas, lomeras y torres: el barrio parece inmerso en un profundo sueño y como ajeno al hormigueo de la vida. Aquellas casas siguen siendo hoy, como diría Arnošt Procházka, «refugios para almas solitarias y cofres para corazones abandonados».[778]

En los días descritos por Neruda, grandes maulladores, rubicundos gatazos asomaban entre los pelargonios de los alféizares, hilos de hierba brotaban en las calles, paños deshabitados y almohadones a rayas o flores, hinchados por el viento, colgaban de las ventanas, y pequeños hombrecillos —jubilados en su mayoría— engañaban el tiempo fumando en pipa y contándose batallitas en las hosterías o delante de los portales. Pequeños hombres extraños, figurillas anticuadas, partícipes de la meditación, de la pereza del apagado barrio. «Parece que en ningún lugar —afirma Oskar Wiener— haya tantos vejestorios como en Malá Strana y, puesto que los viejos posan gustosamente sus manos sobre el regazo y huyen de las prisas desmedidas, una dulce contemplación caracteriza todo el distrito, y sus calles resultan particularmente tranquilas».[779]

Aquí, desde el melodioso crujido del follaje, las piedras y los escudos heráldicos de las fachadas, todo rememora una existencia remota y desvanecida. El suavísimo letrero de los Tres Violines, en la calle Nerudova,[780] podría servir de emblema a la depresiva musicalidad de Malá Strana. Con la música de su silencio, con su quietud, este barrio dilata y exaspera la inseguridad, la peculiaridad de la ciudad moldaviana.

Perla, la capital del Reino del Sueño (Traumreich) de *La otra parte* (1909), de Kubin —ciudad empapada, estigia, embadurnada, como envuelta en un crespón fúnebre y más vieja que la sibila—, es un facsímil de Malá Strana. «El cielo que se extendía sobre ella estaba eternamente oscuro; el sol *nunca* brillaba, *nunca* se veían, por la noche, la luna o las estrellas».[781] La niebla, surcada por los brillos débiles y amarillentos de las lamparitas de gas; el aire turbio y mortecino; el río Negro, sobre el que se levanta, oscuro como la tinta; los manojazos de casas decrépitas y la epidemia de somnolencia que ataca sin piedad a sus habitantes acercan esta

opaca metrópolis de aletargados —mezcla de flojas reverberaciones sin ninguna auténtica luz— a la Praga luctuosa de la «Post-Montaña-Blanca».

«Ce qui me reste de Prague —afirma Albert Camus— c'est cette odeur de concombres trempés dans le vinaigre, qu'on vend à tous les coins de rues por manger sur le pouce, et dont le parfum aigre et piquant réveillait mon angoisse…».[782] Aquí, en Brujas, he pensado en ti, Praga. Por los canales pútridos y somnolientos, en los prados en los que se amontonan bandadas de cisnes blancos con una B en el pico; ante las imágenes de Memlinc, en la quietud del Béguinage, en el Markt que recuerda la disipada altanería de Flandes; ante las *maisons-Dieu*; en la calle del Asno ciego; en el Quai du Miroir; en las tenduchas que hacinan candelabros y encajes y bagatelas de cobre, he pensado en ti, Praga, con tus esplendores de piedra y tus arcones llenos de oxidadas chatarras, con tus pepinillos en vinagre, cuyo ácido barrunte provoca angustia. La podredumbre de las agua hediondas de Brujas guarda un estrecho parentesco con el moho de algunas de tus callejuelas en la islita de Kampa, donde vive el gran pífano de sombras y de larvas, Vladimír Holan.

Confuso, espinoso como un cardo violáceo de Tichý, he lanzado una cuerda funámbula de la España flamenca a la España bohemia. En los días impregnados de pegajosa argamasa, cuando el húmedo verde de los *polder* que me rodean destila tristeza, cuando las góticas casas de Brujas (reflejadas en los cuadros de Hanuš Schwaiger) resultan tan inquietantes como la misteriosa Sibylla Sambetha pintada por Memlinc, he pensado en tus parques, Praga, en tus palacios embrujados, en tus tugurios, donde tanta cerveza se derrocha. He pensado en las noches en que, desde los pequeños muros de Kampa, contemplaba el Moldava, que golpeaba las orillas con olas rabiosas, asustando a las grandes ratas acuáticas, iguales que el ratón de alcantarilla que en una lírica de Holan roe y desgarra a Ofelia. He pensado en el goteo de las noches en que, como una tonta muñeca de trapo, la luna jugaba al escondite con los castaños —caballos con crines de niebla—, con el verde de la cúpula de San Nicolás, con las torres del puente. Aquí, en Brujas, como en tus calles torcidas, yo, señor Rodenbach y Karásek, he sentido la melancolía de un orgullo enterrado, de un prestigioso pasado, de una grandeza desvanecida. Os parecéis en vuestra agonía, en el humor melindroso, en esa luz de Viernes Santo:

empapadas, detestables, ciudades ofelizadas. He percibido desde lejos el silbido con que reúnes, Praga-Josefine, a tu humillado pueblo de ratones.

73

El jorobado Kyjork Arabian afirma que la metrópolis checa posee las mismas sinuosidades y los recodos del cerebro humano.[783] En esos entresijos se ocultan casas malignas, receptáculo de espectros, manchadas de pústulas negras, armazón de cartílagos. En Malá Strana, en el Castillo, en los ringorrangos de la Ciudad Vieja, una resina licuada de sombras pegajosas gotea por los muros decrépitos. En la negrísima cera de las nieblas, se imprimen decadentes caserones de grandes ojos desencajados, con la garganta enferma como Kafka. No hay viajero que no haya observado la perfidia socarrona y la mala salud de las casas de Praga.

Casas mezquinas que se consumen, chochas casazas de mirada boba y, dentro de las casas, laberintos de pasillos que obstruyen las corrientes de aire, como en la madriguera kafkiana. Habitaciones en penumbra que dan a calles estrechísimas; habitaciones arrebujadas en pesados cortinajes Secese con flecos; habitaciones linfáticas, mal peinadas, y con los peines abandonados en mesas cubiertas con manteles sofritos en caldo seboso. Habitaciones con espejos empañados —como si en ellos se mirara una mujer menstruada—, con retratos ovales de antepasados con uniforme austrohúngaro, con arcones atiborrados de bombines y cuellos duros, con trampas para ratones; ratoneras con habitantes lunáticos, que en la oscuridad tienen cabellos de estopa fluorescente, como payasos de los cuadros de Tichý. Corredores tuertos, desvanes llenos de baratijas, de abanicos, de álbumes, de lámparas de petróleo; galerías, cagaderos en las galerías, escaleras serpenteantes y resbaladizas, barandillas con gravedad de oráculo.

El poeta praguense Leo Heller cantó:

In meiner Heimat gibt es dunkle Gassen,
die irr und eng sind und wie traumverloren,
und Häuser gibt es, alt und lärmverlassen,

mit blinden Fenstern und mit morschen Toren.[784]

¿Recuerdas, lector, las casuchas del gueto en el *Golem* de Meyrink? «Acurrucadas las unas sobre las otras como viejos animales perezosos», «hacinadas sin ponderación» «como hierbajos que brotan del suelo», «con rostros pérfidos, llenos de una malignidad sin nombre». De estas chabolas Meyrink describe la «vida pérfida, hostil», la «mímica apenas perceptible», los «afónicos, misteriosos conciliábulos» nocturnos, los ruidos que, deslizándose por los tejados, caen por los canales de estos hasta los portales —«negras fauces abiertas de par en par» que, aunque ya sin lengua, saben emitir gritos tan desgarradores y tan preñados de odio que dan miedo—, hasta los cristales de las ventanas que, bajo la lluvia, parecen tornarse «blandengues, opacos y arrugados como cola de pescado».[785] No menos insidiosas que las del gueto resultan en Meyrink las casas de Malá Strana, inmersas en una sobrecogedora Totenstille. «Existe en este barrio un ambiente siniestro como en ningún otro lugar del mundo. Nunca hay claridad ni tampoco noche cerrada. Un resplandor turbio y débil se vislumbra por algún lado, como una calina fluorescente baja de Hradčany sobre los tejados. Desembocas en una callejuela y solo ves una muerta oscuridad, y he aquí que, desde la rendija de una ventana, un espectral rayo de luz te punza las pupilas como una aguja maligna. Desde la neblina emerge una casa de hombros mochos y frente entrante que, sin sentido, como una bestia muerta, fija su mirada, desde las vacías claraboyas, en el cielo nocturno».[786] A Meyrink siempre le gusta comparar las casas de Praga con torvos animales al acecho.

Del mismo modo nos sobrecogen los nidos de ratones, las casas despellejadas, oblicuas y salpicadas de lodo, que Kubin plasmó en la novela *La otra parte*. Más vale no visitarlas de noche: desde las ventanas enrejadas y desde las bodegas, se filtran gemidos sofocados, como si en el interior ocurrieran estrangulamientos y delitos. «Los portales se abrían desencajadamente al apresurado transeúnte, como si quisieran tragárselo».[787] Cuando, al final, entre estruendos de apocalipsis, el Reino del Sueño va descomponiéndose, las casas, trepando unas sobre otras con un ebrio amontonamiento que atormenta la vista, gritan tremendamente, en un lenguaje suyo «oscuro e incomprensible».[788] De estas panorámicas de líneas tambaleantes, de estas dislocaciones de la antigualla sublevada, de

esta tetralogía arquitectónica derivaron, tal vez, las casas sesgadas, las ventanas oblicuas de marcos torcidos, las puertas cuneiformes de *Caligari*.[789]

Ya Crawford había apuntado la misteriosidad de las fábricas de la metrópolis checa, colocando a la bruja Únorna en el edificio El Pozo de Oro (U Zlaté Studně) de la calle Karlova y al retorcido Kyjork Arabian en el llamado La Negra Madre de Dios (U Černé Matky Boží), de la calle Celetná. El fantasioso Pozo de Oro, adornado en la fachada con negros santos de estuco, protectores frente a la peste, fue, antaño, ciudadela de espectros. Popelka Bilianová (1862-1941), fértil manipuladora de lacrimosas novelas de sabor muy *kitsch*, escribió que en aquella casa la escalera entorchada, envuelta en un alto muro, era tan estrecha que un hombre grueso la habría llenado totalmente, sin dejar hueco siquiera para un ratón. Si se te cruzaba un fantasma, no habrías podido escapar. Y quién sabe cómo transportaban arriba los muebles y las cajas grandes. A los difuntos los bajaban por la ventana. Había en la bodega un pozo cuya agua, el día de Viernes Santo, brillaba de amarillas pajuelas. En su fondo, en efecto, se encontró escondido un puñado de oro. Al lado del pozo velaba, en forma de blanco ovillo mojado, una esclava que se había ahogado en él, atraída por el centelleo del metal engatusador.[790]

Nada transpira más que lo que ocurre dentro de los contrahechos palacios. ¿Qué ocurre en la tétrica casa del «satanás persa» doctor Mohammed Darasche-Koh, en Malá Strana? «En una tina de cristal, sobre una mesita lateral, nadaba, dentro de un líquido azulado, una barriga humana»; «el picaporte interno de la puerta era una mano humana, adornada con anillos. / La mano del muerto: los blancos dedos arañaban el vacío».[791] En la del egiptólogo doctor Cinderella, también en Malá Strana, muestra su lujo una monstruosa vegetación de plantas carnívoras, con venas que laten y «un sinfín de globos oculares con repugnantes protuberancias con aspecto de moras de zarza»: «Choqué con tazones llenos de blanquecinos bocados de grasa, de los que brotaban amanitas muscarias, recubiertas de una piel vítrea. Hongos de carne roja que, a cada toque, saltaban todos juntos».[792]

A los interiores de Meyrink se parecen el tabuco del viejo maestro en *Ethiopská lilie* (El lirio etíope, 1886) de Arbes, poblado de esqueletos, herbarios, animales disecados y preparados

anatómicos,[793] y el gabinete de Kyjork Arabian, museo de cadáveres momificados. En *Ganymedes*, el laboratorio de Moller —fragua medieval llena de baratijas de buhardilla, pergaminos marcados con signos de cábala, libros de devoción y misteriosos electuarios— tiene su sede en una «gruta de hechicero», más allá de Košíře, cerca del torrente Motol, donde Löw habría encontrado el barro para su Golem.[794] En la misma novela, en cambio, Adrian Morris reside en la calle Thunova, en Malá Strana, en la ladera del Castillo, en un rincón antes habitado por una amante de Rodolfo II.[795]

La literatura praguense nos agobia con un florilegio de negras casazas, que surgieron del maleficio. Leppin dice de su Severin que, cuando miraba a través de los párpados entreabiertos, las casas de Praga formaban figuras fantásticas: ¿era, tal vez, culpa de esta ciudad, con sus fachadas blancas, con el silencio de las grandes plazas, con su muerto ardor? Le parecía siempre que le rozaban manos invisibles.[796] El loco héroe del «romaneto» de Arbes *Svaty Xaverius* (San Javier, 1878), ¿dónde podía vivir sino en una angosta casucha de Malá Strana, en Umrlčí *ulice* (calle de los Cadáveres).[797] Y en la novela *Zvonečková královna* (La reina de las campanillas, 1872), de Karolina Světlá, la horrenda vista de las casas y las iglesias del lúgubre Dobytčí Trh (Mercado del Ganado), que, en la noche «negra como tierra de tumba, pesada como la tapa de un féretro», «parecían túmulos amorfos y sin contornos precisos, confusamente hacinados» «en una única, extraña mescolanza». Entre las otras casas, destaca una llamada U Pěti Zvonečků (Las Cinco Campanillas), de cuyo balcón iluminado sobresale, en la cerradísima oscuridad, un surco rojo, como un rastro de sangre de un rojo sudario.[798] De pasar por allí en la hora de los búhos, te hubieran temblado las piernas, querido lector. No menos horror nos infunden, en la novela *Tajnosti pražské* (Los misterios de Praga, 1868) de Josef Svátek, el Palacio Bonneval en Malá Strana —con sus ventanas siempre cerradas, rodeado por un poblado jardín que impide su vista y recorrido durante la noche por un esqueleto que se queja— y el Palacio Pachta de la calle Celetná, arca de espectros y de espíritus, con estrechos giros de oscuras escaleras de caracol, inmensos espacios desiertos y larguísimos pasillos, de los que no se vislumbra el final. ¡Qué cubil de ratones, qué ratonera! En esta albañilería del mal agüero, se desenvuelven bien los anticuados mecanismos, los errores banales del romanticismo tardío.

La decrepitud agiganta el sortilegio de las casas de Praga. Lo demuestra la oscura Perla de Kubin, maraña de arcaicas casazas en penoso estado, que el tirano Claus Patera ha comprado en Europa. El Reino del Sueño es un «Eldorado para coleccionistas»,[799] un montón de purrela de *tandlmark*: «Solo las cosas usadas pueden cruzar la puerta»,[800] e incluso la vestimenta de sus habitantes es ridículamente anticuada. Si la Innsmouth de Lovecraft despide olor a pescado y a algas viscosas y a limo, por las calles de Perla se extiende el tufo de un «sutil mejunje de harina y bacalao seco».[801] Más que una metrópolis asiática, Perla, con sus patios mohosos y sus negras chimeneas, con las recónditas buhardillas, las escaleras de caracol, los tejados de madera o de tejas y una multitud de caprichosas lomeras, es una típica ciudad de Mitteleuropa.[802] Durante el azote de la somnolencia, cuando una «enfermedad de materia inanimada» («eine Krankheit der leblosen Materie»)[803] agrieta y oxida las casas y las cosas, y los muros van cayéndose a trozos, en esa ruina de lo viejo se advierte también una clara referencia a Praga.

De la arquitectura inquietante de la ciudad del Moldava son ilustres ejemplos las sofocantes y maltrechas casas de *El proceso* kafkiano. Así, el tribunal ante el cual Josef K. es llamado aquella mañana de domingo es una típica *barabizna* praguense, colusión entre un sórdido caserón obrero y una casucha del gueto, entresijo de escaleras oscuras, pasillos agobiantes, galerías y cuartuchos. El barrio en el que se encuentra el viejo edificio —a la vez almacén, oficina y lavandería, con las tenduchas por debajo del nivel de las calles, las ventanas llenas de colchones y los inquilinos hablándose desde los alféizares— tiene algo del proletario barrio de Žižkov y, a un tiempo, algo de la Ciudad Hebraica. Igualmente, praguense, con sus estrechas escaleras sin respiraderos y, en las escaleras, un tropel de muchachitas petulantes, es el caserón —el *činžák*—, de sucio suburbio, en cuya buhardilla reside el pintamonas Titorelli. Y aquí mucho podríamos hablar de la añeja pragueidad del cuarto de alquiler ocupado por Josef K. Pero también la América kafkiana remite a Praga: pensemos en el caserón con innumerables tramos de escaleras y rellanos, escaleras y balcones, pasadizos y escaleras, en el que —dentro de una habitación llena de armarios y de cosas viejas— está, recostada sobre un canapé, con traje rojo y medias gruesas de lana blanca, la ambigua cantante Brunelda.

Aún hoy, cada madrugada, a las cinco, Franz Kafka vuelve a su casa de la calle Celetná (Zeltnergasse), con traje negro y bombín. Las mismas casas, en las que vivió Kafka con su familia, en los alrededores de la plaza de la Ciudad Vieja, tenían todas una sustancia arcana. En especial, la casa Zu den Heiligen drei Königen, en el número 3 de la calle Celetná, donde habitó durante diez años a partir de 1897: vetusta construcción adosada a la iglesia de Týn, desde la cual, a través de un ventanón perforado, se extienden hacia el patio cuadrado —oscuro pozo con galerías— sonidos de órganos y coros y olor de incienso.[804] Aún hoy, por las noches, Jaroslav Hašek, en alguna taberna, proclama irónicamente ante sus compañeros de juerga que todo radicalismo es dañino, y que el sano progreso solo puede alcanzarse a través de la obediencia. También sobre Hašek ejercieron su influjo las casas de Praga. Su necesitada familia se trasladaba continuamente de tugurio en tugurio, de modo que él pasó su infancia y su adolescencia en chozas húmedas y angustiosas como fiebres cuartanarias, ensordecidas por los gritos de los muchachos en el patio y por la incansable cháchara de las mujeres en las galerías. Fue, tal vez, el desgarro de aquellas estrecheces juveniles, la opresión de aquellas miserables habitaciones, lo que despertó en él un desmedido afán de vagabundeo.[805]

Por tanto: casas leprosas, chozas de atmósfera cargada, piedras lisas como trozos de sebo,[806] edificios que llevan grabado un luto que no se puede resarcir con lágrimas; casas que aun desde lejos, como objeto de insomnios, frotan sus morros sobre nuestras manos. Y, por ello, ciudad donde se tiene conciencia constante de los muros que aprisionan y que no dejan rendijas, si bien, como dice Paul Adler, haya «muros entre los cuales existe espacio suficiente para lo desconocido», «casas entre cuyas frentes hay sitio para cochecitos y desfiles de locos».[807] Una negra, inmensa muralla rodea el Reino del Sueño, cuya puerta es «un enorme agujero negro».[808] Kafka ha descrito la construcción discontinua e incoherente de la muralla china, partiendo, quizás, de aquel sentimiento de angustia y de reclusión que es frecuente en los escritores praguenses. Los muros, como horrendas y deterioradas pizarras de la decadencia, como enigma, como «melancolía de brechas en lo prodigioso»,[809] como pesadilla, son motivo recurrente entre los poetas y pintores del Grupo 42, en la creación de Orten y en la de Holan.

Quien frecuente la literatura praguense tendrá la impresión de que sus personajes son gregarios de la arquitectura, suplemento de la construcción,[810] y como larvas lunáticas se separan de los muros de los palacios y de las casuchas, de las naves de pingües iglesias barrocas, de las «amplias páginas de los tejados».[811] Las iglesias asumen un descomunal relieve en el discurso de la ciudad moldaviana. «Se dice que hay tantas iglesias como días tiene el año. En este aspecto, Praga puede rivalizar con la mismísima Roma».[812]

De aquellos edificios, siguiendo el ejemplo de los decadentes, que tanto contribuyeron a componer la imagen mágica de la metrópolis bohemia, observaremos, más que su grandiosidad arquitectónica, su lúgubre presentación, su humedad oscura, su mohosa antigüedad. Karásek transforma cada iglesia en un triste *panoptikum*: se detiene en el marchitamiento de las flores ante los altares, en la desfallecida languidez de las estatuas de cera, cubiertas por brillantes vestiduras de seda arrugada, en el vínculo entre la enferma penumbra de los santuarios de Praga y la corrupción de la Montaña Blanca. Por otra parte, al exaltar, en el escenario de aquellas iglesias, la putrefacción del cuerpo, los claroscuros, el espasmo de la santidad y la voluptuosidad del Barroco, los decadentes no hacen sino dilatar las predilecciones del Barroco, categoría constante de Praga. Si se le mete en la cabeza ser peculiar, la ciudad del Moldava no ahorra recursos barrocos: inventa el convento de las barnabitas en Hradčany, con la iglesia de San Benedikt, donde las monjas adoran a la momia ennegrecida de la beata Elekta; esculpe en Loreta la estatua de santa Starosta en la cruz, con ropa lujosa pero *barba de hombre*,[813] y en la iglesia de San Jiří, en Hradčany, si se le antoja, la atroz estatua de Santa Brigitka, podrido cuerpo de sapos y lagartijas.[814]

De la funebridad, del rencor, de la demencia que Karásek advierte en los templos praguenses, serán buen reflejo dos fragmentos del *Román Manfreda Macmillena*. En San Jindřich, las estatuas de oro de un altar «tenían el aspecto de fantasmas en catalepsia, salidos de sus tumbas y convertidos, por hechizo, en

pesadas figuras materiales. Me puse a temblar, impresionado por su heladora y grotesca espectralidad. La percepción del mórbido horror excitó en mi interior arcanas relaciones con los seres que estaban aquí marchitos, bajo el pavimento del templo y alrededor, en el camposanto desaparecido tiempo atrás».[815] En San Jakub: «Todos estos melancólicos objetos, que hasta ahora he contemplado con el gusto de un anticuario, tienen una mueca burlona. Cristo me mira fijamente desde el armario acristalado. Algunas efigies cadavéricas se avivan en los marcos de los relicarios, algunos huesos y tibias me amenazan, como si nosotros las quisiéramos atenazar y asfixiar. Ahora todo es cruel y grotesco. Todo parece trastornado y concebido por un loco…».[816]

Con una oscuridad aún mayor ha expresado Karásek la misteriosidad de los santuarios de la metrópolis bohemia en la novela *Gotická duše* (Un alma gótica, 1921). El héroe, último vástago de una antigua familia de nobles —muchos de los cuales se han vuelto locos—, es un hipocondríaco, es decir, un rodolfino: tiene miedo de enloquecer también, cosa que, en efecto, sucederá, acabando sus días en un manicomio. Aferrado a su soledad, cree que ojos malvados le rastrean, y considera enemigo a todo hombre. Para esta «alma gótica» no existe en el mundo nada mejor que oler aroma de incienso y tufo de flores marchitas, y ver «ataúdes de cristal sobre los altares, con cadáveres embalsamados en su interior».[817]

Le atrae, sobre todo, el convento de las barnabitas (las carmelitas descalzas), que viven como terquísimos topos en la oscuridad de la mística reclusión. Este claustro funéreo de Hradčany estaba envuelto en leyendas de desvariante imaginación.[818] Se contaba que toda novicia, antes de tomar sus votos, tenía que extraer, a medianoche, el anillo de la arrugada mano de la horrenda momia de la beata Elekta. En las ceremonias se oían, como desde el fondo de un abismo, las voces salmodiantes de las enterradas vivas. Y a los fieles les parecía percibir un movimiento de ojos inquietos detrás de las oxidadas rejas. «Los altares se elevaban como informes catafalcos sepulcrales».[819] «Solo el altar mayor, cubierto de cirios pegoteados bajo la imagen de santa Teresa, exhausta pero ferviente de devoción hacia Cristo, brillaba como una gran pirámide de luces licuadas en el mercurio de oro. Radiaba como un inmenso *castrum doloris*».[820] Esa iglesia conturba a Alma Gótica, le desquicia. Y el tan

manoseado motivo de las basílicas muertas asume un nuevo sabor por su conexión con el mito de una Praga apagada y tumularia.

Alrededor del tema de las barnabitas gira también una alambicada novelita de Julius Zeyer, *Tereza Manfredi* (1884). La princesa Manfredi, rechazada por el pintor Benedikt, se retira en aquel claustro, y por la noche, a la verdosa luz de la luna, camina sonámbula por las cumbres tortuosas de los tejados hacia el estudio del pintor, al lado del convento. Ahora Benedikt arde de amor, pero es demasiado tarde: Tereza morirá bajo el velo durante la toma de hábitos. También estas de Zeyer son imágenes engendradas por la arquitectura de Praga, larvas que manan de «aquel laberinto de tejados renegridos, soberbias torres y majestuosas cúpulas».[821]

En el «romaneto» *Svatý Xaverius*, Arbes habla del pernicioso poder de un cuadro de František Xaver Balko en la iglesia de San Nicolás en Malá Strana: cuadro que representa a san Francisco Javier agonizando sobre una tosca estera y vestido con un sayón negro, a orillas del mar. Encerrado dentro de la iglesia desierta, de noche, un joven exaltado, de nombre Xavier, también él de la estirpe de los rodolfinos, de rostro idéntico al del santo —como si hubiese servido de modelo al pintor—, indaga desesperadamente sobre el enigma escondido en el lienzo. Y después de largas investigaciones y agotadoras mediciones, descubre en el cuadro una trama de puntos que, trasladada al plano de Praga, indica el itinerario desde la casa en la que vivió Balko hasta los viñedos de Malvazinka, pasado Smíchov, donde debería encontrarse un tesoro oculto. Una noche, Xaverius se dirige allí a cavar, junto con el propio narrador. Pero un fósforo, que cae en la hierba, incendia trozos de rejalgar, y Xaverius, creyendo vislumbrar —en la siniestra luz amarillenta que aquello despide— al enfadado fantasma del santo, huye aterrorizado. La caja de lata, que ha logrado agarrar, contiene tan solo minerales sin ningún valor. Aquí, el maleficio de la pintura barroca y de los criptogramas de los cuadros se amalgama con el tema del diablismo jesuítico, tan fuerte en la literatura de Praga, y con la brujería de la iglesia nocturna, semillero de fantasías.

Las iglesias atraen imperiosamente a los personajes morbosos de la narrativa praguense. Dice Leppin de su Severin: «… algo le empujaba siempre a detenerse en la oscuridad de los altares laterales, donde las estatuas estaban rígidas dentro del nicho y

donde la luz perenne ardía en un vaso rojo».[822] Y no hay que pasar por alto el relieve que adquiere la catedral de San Vito en el *Golem* de Meyrink, cuyo héroe, habiendo cambiado, en el citado templo de Praga, su propio sombrero con el de un desconocido, recorre como en un sueño la vida de Athanasius Pernath, «el más fino tallador de piedras preciosas que hoy exista».[823] En una novela en la que saltan a la palestra las mayores extravagancias del mundo, no podía faltar el número mágico, y a la vez clownesco, del intercambio de sombreros, y, por añadidura, en el espacio de una catedral. Por otra parte, Meyrink observa San Vito bajo la luz tenue, el *flou* habitual de las descripciones de iglesias en la literatura de Praga. «El altar de oro brillaba en la inmóvil quietud a través del centelleo verdiazul de la luz agonizante, que bajaba, por las ventanas multicolores, hasta los reclinatorios. Saltaban chispas de rojas lámparas de cristal. Y se percibía un olor marchito a cera e incienso».[824]

En la iglesia madre de la diócesis bohemia se desarrolla el relato de Neruda *Svatováclavská mše* (La misa de san Venceslao, 1876). El autor recuerda en ella la noche que pasó en la catedral, cuando era un monaguillo de nueve años —aterido de frío, asustado, tembloroso, en duermevela—, para asistir a una imaginaria celebración oficiada por san Venceslao. Con sacudimientos, con sombras perfiladas y cortantes, Neruda resucita el horror de la iglesia nocturna, la fascinación de su mobiliario y de sus estatuas en la oscuridad: «… en las columnas y sobre los altares parecían colgar las telas azules del Viernes Santo, envolviéndolo todo, con sus larguísimas tiras, en un solo color, o más bien en una descolorida monotonía».[825] Y aquí me viene al pelo recordar la gran secuencia de San Vito en *El proceso* kafkiano: secuencia en la que la austera escritura, barnizada con un sutilísimo lustre causídico, parece reflejar la sustancia cristalina de la catedral.

El tiempo pésimo —un día húmedo, frío, nuboso, casi de noche —; la oscuridad de la catedral, matizada tan solo con el resplandor de un «gran triángulo de velas» sobre el altar mayor; la vacía amplitud agobiante; el púlpito, angosto como un nicho: todo ello enlaza el fragmento kafkiano con las anteriores y angustiosas descripciones de iglesias en la literatura praguense. Existen, en realidad, sorprendentes analogías con aquellas escenas del «romaneto» de Arbes *Svatý Xaverius* que tienen lugar en el claroscuro de la basílica de San Nicolás.[826] Lo que, en *El proceso*,

incrementa aún más la arcanidad, es la parábola del guardián de la ley y del hombre del campo, narrada por el cura a Josef K. Pero algo parecido se encontraba también en Arbes: en la opaca iglesia, alucinado, Xaverius entrevé a un monstruoso hombrecillo de cabeza gorda, que tiene el rostro del pintor Balko: hombrecillo que, después de subirse a un altar, arenga con frases sin sentido a dos mujeres de luto: la abuela y la madre de Xaverius. Pero se trata solo de correspondencias vagas, debidas al común *humus* de Praga. Por otra parte, el guardián de la parábola, «en su pelliza, con aquella gran nariz picuda y la larga barba negra a lo tártaro»,[827] parece extraído, más bien, del arsenal de Meyrink.

Después de tantos ejercicios de espiritismo, ¡qué ganas de *Tanztavernen*!; pero aún me queda algo por añadir al tema de las catedrales, aunque el detenerme en los fríos templos, con la humedad de estos días, empeorará mi resfriado. Se reitera, opresiva, en los escritores praguenses, la imagen españolizante del crucifijo, tétrico enredo de clavos y de miembros desgarrados, fuente de viva sangre, imagen mediánica y, a la vez, causa de espanto. Dos ejemplos de Karásek. En la iglesia de San Jindřich: «… apenas mi mirada se fijó en la cruz colgada en la pared, de golpe sentí a mis espaldas la presencia de un ser vivo. El horror me invadió, porque ahora también la cruz que estaba mirando asumió un aspecto espectral: ya no colgaba de la pared, sino que estaba suspendida en la oscuridad».[828] En el claustro de las barnabitas: «El gran Cristo cubierto de llagas sangrantes, que brillaban en las tinieblas como místicas señales incandescentes, bajó entonces de la cruz y se encaminó lentamente hacia el altar».[829]

Sobre la cama de la beatona Nepovolná, en la citada novela de Karolina Světlá, hay un enorme crucifijo de tosca hechura, con una corona de espinas de oro en la cabeza y gruesos granates encajados en las cinco llagas.[830] En el «romaneto» *Sivooký démon* (El demonio de ojos ceniza, 1873), Arbes traza un terrorífico crucifijo anidado, como un mal fetiche, en un palacio de Malá Strana: un Cristo terco, enrudecido, torcido como un lisiado, con grumos de sangre negra como el carbón y como ulcerado por las pústulas de la peste.[831] El capricho de un pintor no habría podido imaginarlo más espantoso. El sagrado instrumento en el que murió Nuestro Señor es también motivo principal de otro «romaneto» de Arbes a lo gran guiñol: *Ukřižovaná* (La crucificada, 1878). La mente del joven protagonista

de esta urdimbre de horrores, compañero de colegio del narrador, está perturbada por las periódicas apariciones de un crucifijo, con un rostro de mujer desfigurado por una pobladísima barba negra. Ese semblante se corresponde con la imagen de una muchacha hebrea de Tarnów, crucificada por los campesinos polacos sublevados, y con la barbuda santa Starosta en la cruz, que puede admirarse en Loreta. Demonio causante de estos delirios es el deforme y de rostro alelado Schneider, catequista que con sus alucinados recuerdos ha oscurecido el ánimo del muchacho. Turbio pestiño, en el que se entremezclan calvario y tricofilia, azufre de visiones de fuego y livideces de carnes atravesadas y demencia.

El tema de la cruz gobierna las *Tři legendy o krucifixu* (Tres leyendas sobre el crucifijo, 1895), y especialmente la típicamente praguense titulada *Inultus*, de Julius Zeyer. Veinte años después de los hechos de la Montaña Blanca, en el puente se agolpan mendigos, pordioseros, enfermos, símbolo del sufrimiento y de la miseria bohemia. Entre ellos está Inultus, un joven poeta de cabellos a lo nazareno. Afligido por la decadencia de la patria oprimida, no consigue ya escribir: «En la agonía de esta tierra, había enmudecido su genio, y todo individuo viviente aparecía, en aquel período, torpe, imbécil, petrificado como ella misma».[832] La altiva e impasible escultora milanesa Flavia Santini, pasando una noche por el puente, descubre a Inultus y le invita a su palacio de Hradčany. Está trabajando en un gran Cristo de arcilla y quiere darle un rostro al espasmo real de un hombre en lucha con la muerte. Elige a Inultus como modelo, atándole desnudo a la cruz. Durante días y días, el poeta permanece —sediento, hambriento— colgado del horrible madero. La cruelísima Flavia le produce cortes en la cara, le aprieta más y más las cuerdas alrededor, le clava en la cabeza una corona de espinas y, finalmente, le apuñala en el corazón. Solo en este momento, al ver las extremas contracciones de su modelo, el tormento terminal, puede imprimir su último toque al sagrado fantoche. Después, enloquecida, se ahorca.

Zeyer alude de soslayo, en esta leyenda, al espasmódico dramatismo de las estatuas barrocas, al fulgor del arte barroco en la Bohemia agonizante y, tomando mesiánica inspiración en el paralelismo entre la Pasión de Nuestro Señor y el calvario del pueblo checo, conecta el horror de la crucifixión con la tragedia de la Montaña Blanca. Inultus, el No Vengado, pretende redimir a su

tierra natal, martirizada y cubierta de sangre, subiendo él mismo a la cruz y sintiendo en sus carnes el sufrimiento de Cristo, como si, por ontología, cualquier crucifijo tuviera que convertirse en un redentor. Como fondo de esta atrocísima historia, suena la lúgubre música del Moldava, «gran, trágico llanto de Praga, que yace a los pies del tétrico Castillo como una reina encadenada».[833]

75

Cala demoníaca, receptáculo de negros y tóxicos espíritus era el Mercado del Ganado (Dobytčí Trh), hoy plaza Carlos: soledad inmensa, recorrida por debajo por laberintos de catacumbas y en la que se mezclaban tenderetes de charlatanes, sucias y cadentes casuchas, la casa de Faust, la capilla del Corpus Domini, la iglesia de jesuitas de San Ignacio y, en el medio, una misteriosa piedra con una cruz.[834] Sobre esta peña tenían lugar ejecuciones abusivas:[835] el verdugo cortaba las cabezas apoyadas en la piedra, y los cuerpos caían por una escotilla hasta aquel nudo de pasillos ocultos, celdas para suplicios, refugios de conspiradores y cubículos en los que se emparedaba, vivos, a los condenados por los tribunales secretos.

En la novela *Tajnosti pražské* (Los misterios de Praga, 1868) de Josef Svátek, los afiliados a la sociedad carbonaria Mladá Čechie (La Joven Chequia) se reúnen en aquellos recovecos subterráneos llenos de esqueletos y uno de aquellos, el médico Ludvík, encuentra nada menos que los huesos de su propia madre, que había sido encarcelada allí por esbirros con máscaras.[836] Las historias de Praga están a menudo sumergidas en la oscuridad de sótanos: por ello, en una novela burlesca de Svatopluk Čech, el mezquino borrachín señor Brouček presume de haber cruzado varios de ellos por debajo de la hostería Na Vikárce durante su quimérico viaje al siglo XV.[837] Karel Chalupa cuenta de un tonelero que tenía su tienda en el antiguo convento de los crucíferos: habiéndose dirigido a la bodega en busca de cellos, se perdió en una red de oscuras criptas, atiborradas de ataúdes podridos, por los que rebosaban huesos.[838] Repetiremos, con Holan: «lo que sería nudo en un ataúd, / cuando en la ciudad la luna se endurece…».[839] Vómitos de infecciones románticas, recaídas de funebridad, carpintería de tablas para

féretros: un ejército de ataúdes está congregado en la literatura praguense.

Varios edificios de Praga se disputaban el honor de haber hospedado al doctor Faust en su estancia a orillas del Moldava. La casa Teyfl (¿Teufel?), de la calle Sirková (calle Sulfúrea), así llamada porque el nigromante, al desvanecerse, habría dejado un olor infernal; la casa Sixt en la calle Celetná, no lejos de la mansión del mecenas de destiladores Korálek z Těšína; un malparado chamizo en el Mercado del Carbón; y, sobre todo, la casa de Faust (Faustův dům) en el Mercado del Ganado, particularmente indicada por el lugar, la caprichosa arquitectura y el hecho de que allí había tenido Kelley su cocina alquimística.[840] Vocel, en el poema *Labyrint slávy* (El laberinto de la gloria, 1846), convierte esta última en un lujoso palacio muy hermoso, con altas columnas, con cortinajes de tafetán, con ventanas enmarcadas en oro, con techos de cedro liso y brillante.[841] Y Kolář, en la novela *Pekla zplozenci* (Progenie de infierno, 1862), la rodea de un huerto con plantas peregrinas y milagrosos brotes de agua y jaulas de hienas, basiliscos, lobos y leopardos.[842] La leyenda nos quiere convencer de que aquella casa fue la última morada del doctor Faust, el escenario de su último encuentro con el diablo, y que desde aquella casa, deshabitada y esquivada por todos, tras la desaparición de Faust, el diablo se llevó vivo, a través de un agujero del negro techo, también a un estudiante pobre de solemnidad (el estudiante de Praga), el cual, armándose de un extraordinario valor, había fijado allí su aposento.[843]

Dentro de este torvo mercado, auténtica fragua de supersticiones fue la capilla del Corpus Domini, reserva de jesuitas. Quien hubiese pasado de noche al lado de las ruinas de la capilla —sobre todo si el viento barría su cara y la lluvia le besaba las manos— habría podido oír tintineo de cadenas y gimientes llamadas y ver, en la calina, figuras con blancas sábanas, fantasmas vestidos de cura, verdugos arrebujados en la roja capa, y, seguramente, habría gritado socorro. Alguien juraba que los jesuitas ajusticiaban a sus enemigos bajo aquel oratorio. En efecto, en el folklore y en la inventiva del romanticismo bohemio, los jesuitas tienen sustancia de diablos. Y no hay que asombrarse: según el viajero francés Charles Patin, que visitó Praga en 1695, si Londres era ilustre por sus mil trescientos especieros, la ciudad moldaviana chapoteaba en

la beatitud por ser alojamiento de dos mil jesuitas.[844]

Una vehemencia antijesuítica invade la novela *Zvonečková královna* (La reina de las campanillas, 1872), de Karolina Světlá, que, precisamente, tiene como escenario el alucinante mercado. En la casa U Pěti Zvonečků (Las cinco campanillas), así llamada por las campanillas de plata que adornan la cabeza de san Juan Nepomuceno pintada en la fachada —campanillas vibrantes con guiño diabólico—, reside la viuda Nepovolná, hosca y meapilas, junto a Xavera (Xavera de Xaverius), hija de una hija suya muerta demente.

Secuaz ciega de los jesuitas, y en particular del siniestro padre Inocencio, la Nepovolná, bajo la tapadera de dedicarse a las pías colectas, a las procesiones y a la decoración de las iglesias de Praga, se consagra a secretas maniobras (estamos a finales del XVIII) contra los francmasones, los ilustrados y todos aquellos que simpatizan con la Revolución francesa. La bellísima Xavera, reina de las campanillas, educada en el religiosismo y en la hipocresía de los jesuitas, se enamora de Klement Natterer, un joven conspirador, jefe de una sociedad clandestina, y le advierte de los peligros que le amenazan. Pero puesto que Klement, desconfiando de ella, rechaza sus consejos, Xavera, presa de una irrefrenable cólera, le denuncia ante su abuela y su confesor como rebelde y hereje. El joven es ejecutado en su presencia precisamente al lado de la maldita capilla, y Xavera enloquece: vestida de harapos, entre heladas y tormentas, pasa sus días a la intemperie, allí donde Klement subió al cadalso.

Regocijo de comedia, alegría para cornejas, ensangrentada inmundicia romántica: así es este mercado, este banco público de jesuitas, de espectros, de santurronas, de conspiradores, de nigromantes, de esqueletos, de verdugos, este teatro tartáreo con estructuras para la tragedia.

76

Ciudad funeraria, donde se comen dulces que tienen aspecto y nombre de pequeños ataúdes (*rakvičky*) y donde los féretros se resbalan de los carros lúgubres y el doctor Kazisvět (Aguafiestas)

resucita al consejero Schepeler durante las exequias.[845] Ciudad de elixires alquimísticos, donde la sosa y arrugada joven Ismena, al tomar arsénico, se torna hermosa como una virgen de Murillo, aunque por poco tiempo, pues el veneno la mata.[846] Ciudad-bruja, donde una joya de ópalo anuncia desventura, perdiendo su brillo.[847] Ciudad de prodigios, donde una flor improbable, un lirio etíope, desde el herbario en el que está disecado, se insinúa en el destino de los hombres.[848] Y, por ello, ciudad en la que los espectros corsean sin descanso, y se extienden como las malas hierbas.

«Esqueletos y espantajos de calavera Keep Smiling (sonriente), caballeros acéfalos y blancas damas gimientes, monjas diáfanas y conventuales enjutos, gente librada de la horca y víctimas del patíbulo, avaros embrujados y niños muertos sin bautizar, pícaros que aúllan y perversas feudatarias altivas».[849] Almas en pena, envoltorios cubiertos de llamas, sangrantes armazones con un puñal en el pecho, cadáveres decapitados y también lechuzas y ogros y hombres del saco con distintos camuflajes; lémures del apocalipsis, morbos vivientes, castigos divinos con piernas, espíritus heráldicos, guardianes de la Peste vagan inquietamente, por la noche, en las calles brumosas de Praga,[850] en las callejuelas tortuosas que se ramifican desde Janský *vršek* hacia la cuesta de Hradčany, en los pasillos de los palacios de indescifrables blasones,[851] en las criptas y en los cementerios destruidos, en los viejos monasterios ya profanados —especialmente los de dominicos—, en las casas de extravagante apariencia —como U Zlaté Studně—, en los inmensos edificios desiertos como el palacio Černín, en cuyas proximidades la princesa Drahomíra se hundió en los infiernos, despidiendo un fuerte olor a azufre. Ante estas malsanas proyecciones de la «demonoplexia» de la ciudad del Moldava, no hay matamoros que no sienta temblar sus entrañas.

Como los grillos y las ranas en los prados las noches de verano, los espectros de Praga chillan todos juntos en las orillas de mis páginas. Para evitar aburrimiento, sacaré a colación solo a algunas comparsas de esta compañía pestilente, favorecida por innumerables patrañas y leyendas. En el exconvento de los dominicos de la calle Karmelitská, que durante cierto tiempo se transformó en teatro, vaga la actriz Laura la Acéfala, que tenía amores con un riquísimo y vanidoso conde. Cuando se enteró de la traición, el marido, un humilde farandulero, le cortó su agraciada

cabeza, y se la envió, en un paquete, al noble. Laura empezó a merodear por los pasillos del convento vestida de crujiente seda rosa floreada, llena de encajes, de pulseras en las muñecas y de vueltas de perlas en el cuello decapitado.[852]

En la iglesia de San Ja Na Prádle en Malá Strana, que fue hospital de pobres y lavandería, habitó durante cierto tiempo una viuda mezquina y tacaña, que había escondido su dinero en un sepulcro. Cada noche, el espectro de un negro monje —según algunos, de un prepósito bañado en sangre— le suplicaba que le diera un tálero, porque había robado en la casa de Dios y quería acallar su conciencia. La viuda resistió largo tiempo, trazando círculos con agua bendita alrededor de su lecho: finalmente, turbada por tantos insomnios, le tiró una moneda, como a los músicos callejeros. El monje saltó sobre un negro carruaje arrastrado por dos negros machos cabríos y, enfilando la puerta, que se abrió con insoportable estruendo, huyó lejos. Pero la moneda era falsa, y a la noche siguiente el monje volvió a presentarse, para estrangular a la rácana. Cada noche, en San Jan Na Prádle, sale del suelo una flameante carroza tirada por chivos infernales, con un prepósito ensangrentado o un monje de negro dentro, y, entre estruendos, chirriar de ruedas, golpes de látigo y balidos, rueda por los alrededores. Los espectros producen espectros, y también la avara vaga como espíritu por aquella iglesia, con la marca del tálero falso impresa en su frente.[853]

En la calle Liliová, en la Ciudad Vieja, cerca del claustro de San Lorenzo, cada viernes, después de la medianoche, sobre un caballo blanco cuyas narices salpican llamas, aparece, con su capa blanca surcada por una cruz roja, un templario descabezado que sostiene en una mano las bridas y en la otra su propia calavera.[854] Cada noche, de un monasterio de benedictinos en la calle Hybernská sale un Negro Español, tuerto de un ojo, a lomos de un rocín de tres patas: tiene gola, sombrero caído sobre el mostacho, una punta de barba como el rabo de un ratón y una tupida mata de pelo en la parte trasera de la cabeza, alrededor de la nuca.[855] Desde la iglesia de San Jakub, por su parte, despunta, a medianoche, la muda sombra de un pálido espadachín letón, con una marca de sangre en la frente, sombrero rojo, rostro desgreñado y mirada de escarnio.[856] En Janský Vršek, cada noche, un esqueleto acéfalo pasea en un carro de fuego.[857] Frailes premonstratenses, sin cabeza también,

cabalgan; monjas franquean el muro tras el cual pasaron toda su vida, enterradas; molineros tacaños atraviesan la ciudad en un coche de cuatro caballos:[858] repugnante mercancía para una feria de larvas. Seré cauto al acercarme a esta turbia turba de infantes gregarios del folklore de Praga.

En Kozí *náměstí* (la plaza de las Cabras) vagabundea, con un gran manojo de llaves, una gorda señora de tiesa falda almidonada. En vida, se deleitó atormentando a modistillas y criadas para que sus miriñaques estuvieran bien ahuecados, como amplias campanas. Y ahora sopla sobre todos los transeúntes, inflándolos como globos.[859] Una judía procaz de cabello corvino y ojos negrísimos asoma, en la oscuridad, desde el burdel Las Diez Vírgenes, en Ozerov, y, contoneándose y vibrando en poses lascivas, provoca y engatusa a los noctámbulos y, formando con ellos remolinos de besos, los arrastra en el torbellino de loquísimas danzas, hasta que desfallecen.[860] Antaño otra seductora, una bella toda languideces, los viernes por la noche, bajando de una carroza de plata, daba vueltas por el cementerio anexo a la iglesia de San Martín ve Zdi, canturreando triste. Desde una ventana de enfrente, un joven, en una ocasión, quiso acompañarla con su guitarra. Mirándole con ojos agradecidos y clavados como agujas, la señorita hizo mella en su corazón y le convenció para que se subiera a la carroza con ella, y así robarle para siempre.[861] Una damisela de las que muestran el corsé y el liguero llegó a Praga en el setenta del siglo pasado, adornada con collares de cristal y joyas de imitación, con el rostro cubierto por un velo negro y con un negro vestido de seda brillante y chillona. Tomó alojamiento en la posada El Caballo Negro, en Příkopy. Ofrecía una cena y cincuenta mil florines —la ambigua dama que había recorrido el mundo— a todo joven dispuesto a pasar con ella una sola, deliciosísima noche. Muchos fanfarrones y petimetres, que habían subido a su cuarto, huyeron con escalofríos y con la lengua anudada por el susto, al ver que sobre el cuello de la enlutada extranjera estaba enclavada una enorme calavera.[862]

Digna de mención es la incidencia que ocurrió en el ya recordado edificio U Zlaté Studně (El Pozo de Oro). A cierto pastelero, que tenía su negocio en este edificio, se le ocurrió en Navidad formar, con pasta de azúcar, las figuritas de dos fantasmas españoles decapitados, un caballero y su consorte, que por las noches merodeaban por el oscuro caserón. Los dos infelices se le

aparecieron, con la cabeza sobre los hombros, rogándole que añadiera rápidamente su auténtico semblante a las azucaradas muñecas que había plasmado y que exhumara sus cuerpos de la bodega, donde su asesino los había arrojado. El pastelero obedeció sin dudar, les dio digna sepultura y obtuvo a cambio un montoncito de dinero, sus ahorros escondidos entre los cascotes.[863] En la casa El Gato Negro, de la calle Panská, cuando la peste se llevó al dueño y a su mujer, un criado malvado asesinó a las tres hijas para apoderarse de los bienes de la familia. Pero un gran gato negro de uñas retorcidas se colocó día y noche sobre su pecho, arañándole con sus patazas de garfio. En vano corría el sirviente enloquecido por las calles, suplicando a la gente que le quitaran del pecho aquel estorbo infernal: el gato era invisible.[864] Pero ¿quién es ese vejestorio con sombrero de plumas, botas y espuelas, que sale de la iglesia jesuítica de San Bartolomé, defendiéndose con un puñal de los ataques de un furioso mastín? Es el conde Deym, que no halla paz, porque, en vida, convirtió a un hombre en perro. Y aquel perro no encontrará la calma eterna si no es devuelto a la forma humana. Solo que el conde, como cadáver, ya no tiene poderes.[865]

En el claustro de Emauzy vaga por la noche, acéfalo, un monje truhán, que dilapidaba las limosnas en mujeres y borracheras. Cegado por el vicio, llegó incluso a robar las hostias del tabernáculo, y como castigo se le cortó la cabeza.[866] Figuras pringosas y repugnantes, túnicas del color de la muerte, troncos sin rostro se abalanzan sobre nosotros, implorando sepultura y redención. Hubo un tiempo en que la aparición de espectros presagiaba desgracias. En 1713, una noche de marzo, bajo una tormenta de nieve, la Gran Peste llegó a Praga vestida de caballero sobre un negro rocín como camilla, parando en una posada de la Ciudad Vieja. Tenía la cara amarilla como la cera, los labios resecos y violáceos, y en el sombrero un enorme penacho negro, que colgaba de un grupo de cordoncillos dorados. Pero, debajo del tabardo, su cuerpo era esqueleto. La primera víctima de la pestilencia, que en poco tiempo postraría a todo el país, fue la melindrosa camarera de la posada, a la que el caballero abrazó y besó con su bocaza fétida, mientras ella le preparaba la habitación.[867]

Pero de ciertos espectros no se supo nunca el final. En diciembre de 1874, en el barrio de Podskalí, en la casa del señor Procházka —

otrora perteneciente, tal vez, a los jesuitas—, empezó a oírse un insistente trompeteo, acompañado por sacudidas del suelo, ruido de cacharros que caían y gemidos. Fue necesaria toda una escuadra de la policía para mantener a raya a los curiosos. Alguien aseguraba que había visto volar el sombrero de un jesuita. Otros estaban seguros de que allí reinaba el espíritu del exterminador de una familia. Las viejecitas encendían velas, derramaban profusamente agua bendita, hacían cábalas y apuestas. Igual que un perro que ladre provoca los ladridos de todos sus vecinos, del mismo modo aquellos sonidos despertaron a su alrededor un rabioso alboroto. Después de tres semanas de estrépitos, el fantasma de la trompeta, que, entre tanto, había inspirado una canción de feria y una polka y había entrado en el repertorio de los cafés-concierto y en los bailes, dejó de hacer ruido.[868] En aquella época, toda Praga acudía al teatro de espíritus Bergheer, un pabellón de madera sobre cuyo escenario, por repercusión de grandes espejos entre sí y gimoteando a rienda suelta, desfilaban lémures, esqueletos, *mátohy* larvas, a los que un actor fingía querer decapitar y abatir dando sablazos a tontas y a locas.[869]

Las canciones de feria *(kramářské písně)*, los *pitavaly*,[870] las lacrimógenas paparruchas de Popelka Bilianová, los *sensační krváky* (novelas sensacionales) y las revistas ilustradas alimentaron de forma desmedida la estirpe de los espectros praguenses. En la ciudad del Moldava, los viveros de fantasmas y las historias negras conocieron un nuevo incremento con los surrealistas, que se entusiasmaron con la literatura del espanto. Nezval, en especial, sintió predilección por las adocenadas narraciones de horrores y sucesos, por los «misterios de Praga», fascículos de baja calidad, fuente de estupideces, publicados por varios escritores de poca monta, y sobre todo por Alois Hynek, para lectores que se lo tragaban todo, a finales del siglo XIX.[871] Afirma Nezval: «Aunque estas obras son ya, en muchos puntos, ilegibles, en su decrepitud se esconde mucha poesía auténtica, auténtico amor por Praga»; «Praga tiene sus propios misterios. Estoy seguro de que habrá un tiempo en que su oculto claroscuro romántico será el más ardiente colaborador de los poetas»;[872] «Conforme ha ido aumentando el interés por la novela negra, Praga se me ha aparecido bajo una luz día a día más fascinante: la vieja parte de Praga, la que menos pertenece a este siglo».[873]

Ciudad de panópticos y de estatuas de cera, de acontecimientos extraños; zodíaco de espectros; ciudad donde las condesas, soberbias y empelucadas, mal soportando los zapatos comunes, hacían que los cocineros les moldearan zapatos bajos de masa de pan —zapatos flojos y delicados—, y daban opíparos banquetes, excediendo en magnificencia, hasta que el diablo, con un trueno, no derribaba su mansión, mandándolas derechas al infierno.[874] También durante la última guerra, en la insípida oscuridad de la ocupación alemana, la charla popular produjo en Praga un fantasma, Perák, un hombrecillo sobre muelles, un esmirriado de poca apariencia, un *odradek* que, gracias a su agilidad, descubría las trampas de los nazis y huía de sus persecuciones.

Pese a que muchos se hayan eclipsado, y otros permanezcan a un lado, desalentados e inermes como pollitos en la estopa, son aún tan numerosos que valdría la pena, según consejo de Bass, explotarlos para fines turísticos, lanzando eslóganes como estos, por él acuñados: «Vieja Praga, lugar de encuentro predilecto de espíritus de todos los géneros»; «Cada medianoche, aquelarre de espantajos de primera categoría».[875] Al alboroto de semejante mascarada de monstruos, podríamos añadir las sombras que enjambran por los alrededores del puente de las Legiones, en el poemita *Edison* de Nezval, así como los ángeles muertos de Holan. Y yo quisiera añadir el fantasma de una conocida mía que, en una decrépita casucha de la calle Ostrovní, entre montañas de paquetes de descoloridos periódicos amarillos atados con bramante, toca el piano cada noche, como lo hacía en vida, la flaca y bruja señora Hušková, a la que su boda con un empleado de banca le impidió convertirse en concertista.

77

El verdugo, el amo y señor de los nudos corredizos, es un personaje esencial de la metrópolis bohemia. Nezval consideraba a Jan Mydlář —aquel que dio muerte a los veintisiete señores— como un «hombre digno» de sus «futuras novelas negras».[876] Enfundado en una negra capa de forro escarlata como las llagas de la peste, con rojo chaleco de piel y calzones negros, botas bajas de cuero blando

y espadín en el cinto,[877] se suma al gran desfile de alquimistas, *gójlemess*, Švejk, peregrinos, fantoches de lúpulo, calabazas arcimboldescas y encantadores maravillosos que recorren, desde hace siglos, la ciudad del Moldava. En Praga, como en otras comarcas, el señor de la horca no es solo torturador, maestro de ceremonias e intérprete de un espectáculo macabro que atrae una inmensa concurrencia popular, sino también brujo y ungüentero, así como experto en ortopedia: si sabe amputar miembros, sabrá también curar sus fracturas.

La etapa rodolfina fue época de vacas gordas para los verdugos de Bohemia, y en especial mientras duró la guerra de los Treinta Años, cuando todo el país se convirtió —lo diremos con una frase de Aloysius Bertrand— en «un gibet suspendu qui demande aux passants l'aumône comme un manchot».[878] Algunos aldeanos son decapitados por haberle arrancado a un bribón ahorcado trozos de tela, jirones de camisa, además de los genitales y las manos, con los que preparar brebajes de amor y decocciones contra el sudor de las jumentas. Borrachines deambulan con toneles sin fondo colgados del cuello y colocados a modo de casaca de madera. Soldados malditos, dedicados al oficio de los desesperados, cuelgan de las ramas de los árboles. Los mozos del verdugo recogen en relucientes cuencos de oricalco la baba y la sangre de los ajusticiados, remedio contra la epilepsia. Esta época es un *show* de sogas: y un *show* llamativo, si el nudo es de oro y el ahorcado un «oficial militar con magnífico y costoso uniforme y con espuelas doradas».[879]

Los verdugos redondean sus ganancias vendiendo pedazos de cuerda como amuletos, huesos de bestias o pulgares de los ejecutados, y proporcionando cadáveres a los disecadores, capturando perros rabiosos, despejando de carroñas las calles, limpiando los muros y las cloacas. Sí, vacas gordas para los verdugos. Dan testimonio de ello los «libros pecientos, o sea, negros», es decir, los protocolos de confesiones sonsacadas en el potro en aquellos años. Estos «libros pecientos» (*knihy smolné*) contienen historias de brujas manipuladoras de filtros y pociones, de muchachas seducidas que dan por alimento a los cerdos a sus propios hijos ilegítimos, de padrastros que seducen a sus hijastras, de dementes que montan cabras; y, por tanto, historias de sobrecogedores suplicios con ruedas de fuego y tenazas, ahorcamientos, decapitaciones y enterramientos en vivo: historias

que Hrabal equipara a los *morytáty*, «aquellas canciones de feria que debían suscitar en los oyentes horror y espanto por un delito».[880]

Bajo Rodolfo II, la más clamorosa ejecución fue la del mariscal imperial Heřman Kryštof Rosswurm (o, lo que es igual, Christian Herrmann Freiherr von Russwurm), hombre de armas y gran mujeriego que, el 25 (o 29) de julio de 1605, en Malá Strana, instigado por el malandrín milanés Giacomo Furlani, había retado a duelo al conde Francesco Barbiano di Belgiojoso. Intervinieron los servidores de ambos contendientes, y en el jaleo que siguió Belgiojoso perdió la vida. Rosswurm fue detenido y trató de exculparse, pero el pérfido chambelán Philipp Lang z Langenfelsu (el consabido Lang) rompió todas las súplicas y convenció a Rodolfo de que el mariscal conjuraba contra él con apoyo de los turcos. Así, al amanecer del 20 (o 29) de noviembre, en el municipio, a la luz de fúnebres candelabros y tendido, con sayón monacal, sobre la desnuda tierra, Rosswurm fue decapitado. La gracia soberana, retenida por el fatídico Lang, llegó con una hora de retraso.[881] Tiempos de oro para los carniceros. Cuando, en 1612, el chambelán Kašpar Rucky z Rudz, alquimista y tramposo, encarcelado por haberle sustraído tesoros al difunto Rodolfo, se colgó en una celda de la torre Blanca, el verdugo transportó en un carro el cadáver hasta la Puerta de Strahov, le cortó la cabeza, segó sus brazos y sus piernas, extirpó su corazón —plantándoselo después en la boca, como fláccida comida de gatos—, descuartizó lo que quedaba del tronco y arrojó todos los trozos, desunidos, a un foso lleno de cal viva; pero, como el espectro de este chambelán, no sin cierto humor negro, vagaba por Praga sobre un carro de fuego, tuvo que exhumar el cadáver, prenderle fuego y echar las cenizas al Moldava.[882]

La conexión de Rodolfo II con la lúgubre escenografía de las horcas queda demostrada por una ordenanza del 9 de febrero de 1608, en la que la cancillería del soberano pide a los regidores de Kutná Hora «un poco de aquel musgo que crece en los patíbulos sobre los huesos de los hombres que han salido de este mundo a causa de sus fechorías», «preferentemente, de aquel que crece en las calaveras humanas».[883] Por ello, Kolář no exagera cuando, en su ampulosa novela, imagina a Rodolfo II caminando por la noche —a la pálida luz de una fuliginosa lámpara y disfrazado de mozo de verdugo—, en busca de la mandrágora, con el doctor Scota y con el perro negro Damnausta y con Vilém bajo la horca, de cuyo nudo se

había desprendido, incólume, este último. «Aquí —dice Scota— en la ínclita y maravillosa Praga, en esta sede del arte oculta y de todo el conocimiento humano», «ha brotado la flor de la única, auténtica, viva mandrágora».[884] Con el aplomo de un aduanero escrupuloso, Kolář describe el extravagante rito del hallazgo de la pelosa raíz de Alraune, que él denomina también Šibeničníček, es decir, Patibulina, de *šibenice* (patíbulo).

Toda la metafísica de la «verduguería» de Praga revive en el gran final de *El proceso* de Kafka, donde, al claro de luna de las ejecuciones románticas, dos verdugos, dos farsantes «brillantes y sebosos», dos fantoches en redingote y chistera, acompañan a Josef K. hasta la «pequeña mina abandonada y triste» de Strahov.[885] Arbes, en el romaneto *D'ábel na skřipci* (El diablo en el potro, 1865), había narrado la muerte violenta de un perro «en la vacía mina de piedra detrás de la Puerta de Strahov».[886] «Wie ein Hund!» (¡Como un perro!) son las últimas palabras de Josef K., mientras uno de los fantoches le clava un cuchillo en el corazón.[887]

78

El propio Kafka es consciente de la idea de espectáculo que reina en las ceremonias del verdugo. Josef K. sospecha que los dos negros señores que deben acompañarle al suplicio son «actores de pésima categoría», se pregunta a qué teatro pertenecerán y finalmente, por su doble mentón, deduce: «Tal vez sean tenores».[888]

Si en las miniaturas verbales de Aloysius Bertrand la palabra «pendu» se repite diez veces, ¿cuántas reitero «horca» y «ahorcado» en esta praguería mía? Pero ¿cómo podría olvidarme de Piperger, el penúltimo ejecutor oficial de la ciudad moldaviana? Vivía en un gris caserón de la calle Platnéřská, y en la puerta rezaba el letrero:

JAN KŘTITEL PIPERGER
maestro verdugo del reino bohemio

Era un tranquilo artesano, tapicero o ebanista, bajito y rechoncho, cojo por la gota, que, en su momento, sabía transformarse en un demoníaco virtuoso de los nudos. Y por ello, ante aquel caserón,

contiguo a una sucia taberna, una comediante vestida de negro frac, con bombín y clavel blanco en el ojal —la Muerte—, acudía a menudo a tocar el violín, cautivando a los transeúntes.

El periodista Kukla ha descrito la angustia de gran guiñol que le embargó cuando, en enero de 1888, fue a visitar a maese Piperger en su chamizo, días antes de que este se dirigiera a Kutná Hora, para ajusticiar a dos delincuentes, August y Karel Přenosil, que habían asesinado en un bosque al joven soldado de la gendarmería Kašpar Melichar.[889] Piperger había nacido en 1838, hijo de un verdugo de Steyr que fue uno de los primeros en abandonar las decapitaciones con espada para dedicarse exclusivamente a los ahorcamientos. Sus dieciséis hermanos ejercían, también, el oficio de «maestro ejecutor» en varias comarcas del imperio de los Habsburgos. En su oscura residencia, Piperger conservaba, dentro de un armario negro, un saco lleno de ganchos y de enredadas cuerdas de cáñamo, y dentro de un arcón negro, la espada con la que su padre —alma de Dios— había llevado a cabo la última decapitación: las espadas poseían, para los viejos verdugos, virtudes talismánicas.[890]

Cuando Kukla le fue a visitar, venciendo el miedo a los pasillos-catacumbas en los que resonaba el tip-tap de sus pasos, Piperger estaba en las últimas: enfermo del corazón, temblaba de frío y hablaba casi sin voz, agitando las manos tan poco cubiertas de carne, que se transparentaban con el rojo centelleo del atardecer. Discurriendo con Kukla, Piperger, larva de libro de Meyrink, manifestó el presentimiento de que la inminente ejecución de Kutná Hora iba a marcar el fin de su vida, y su rostro lívido, amarillento, enjuto, de ojos hundidos, cobró aspecto de calavera. Burla heladora: con una sonrisa de escarnio, colgó la soga del cuello del aterrorizado Kukla, después pidió ayuda para ponerse el negro guardapolvo de verdugo.

Según Kisch, en sus últimos días, Piperger estaba de capa caída, porque las malas lenguas le acusaban de haber envenenado, en 1872, a Jana Wohlschlägrová, una viuda con la que había contraído matrimonio, en Croacia, diez años antes. ¿Quién iba a creer en la inocencia de un verdugo, y más cuando a los verdugos les resultaban tan familiares las hierbas mágicas y los encantamientos? Sin embargo, Kukla atribuye a Piperger emociones, palideces y temblores que le confieren una apariencia patética, como de

demonio afligido. Cuenta, por ejemplo, que palideció, rechinó los dientes y se deshizo en llanto cuando, el 21 de junio de 1866, le tocó colgar de un altísimo palo, en la explanada de Žižkov, a su amigo Václav Fiala, cantinero de la taberna Ve Sklípku (La Bodeguilla) y cortejador de muchas criaditas, que había asesinado a su amante, Klára Zemličková.

Fue Piperger quien, en una plaza de Plzeň, acabó con la vida del gitano Josef Janeček, bandolero y bribón, al que Švejk recuerda cuando, ante el tribunal de división, consuela al afligido maestro-soldado: «No debe perder la esperanza, que todo puede cambiar para bien, como decía el gitano Janeček en Plzeň, cuando en 1879 le colgaron la soga al cuello a causa de aquel doble homicidio por robo».[891] El cadalso, al que Janeček fue conducido entre un ensordecedor tintineo de campanas, estaba rodeado por el trigésimo quinto regimiento de infantería: en la plaza se reunió tanta gente, que muchos se lesionaron por los empujones. Se murmuraba que un grupo de gitanos había acudido a la ciudad para quemarla y rescatar al delincuente del castigo. El cadáver quedó colgado hasta la noche siguiente, y la muchedumbre no hacía amago de dispersarse.

En la ejecución de Kutná Hora (el 12 de enero de 1888 según Kukla, el 11 de junio del mismo año según Kisch) Piperger participó de mala gana, molestado por la fiebre y agobiado por las premoniciones. En efecto, en el momento en que los dos malhechores quedaron colgados de sus nudos corredizos, se desplomó en los brazos de su hijastro, que le ayudaba ya desde los tiempos del ahorcamiento de Janeček. El propio hijastro le acompañó, en tren, de vuelta a Praga, donde el achacoso verdugo murió cuatro días después. Una canción de feria insinúa que, cuando Dios llamó al cielo a Piperger, el verdugo vacilaba, temiendo encontrarse en el infierno con aquellos a quienes había ahorcado.[892] Durante mucho tiempo aún, la comediante con la flor en el ojal se detuvo a tocar el violín ante la casa decrépita en la que aquel había vivido.

De toda provisión de misterio careció, en cambio, su sucesor, el hijastro, nombrado, el 24 de junio de 1888, Scharfrichter für das Königreich Böhmen. Si a Piperger le gustaba, al menos, asomarse por las tabernas y, en especial, por Černý Pivovar (La Cervecería Negra), donde asustaba a los clientes con historias de patíbulo,

Wohlschläger, entre una ejecución y la siguiente, llevó una vida apartada, de zapatillas, dedicado a su trabajo de orfebre y a su familia. Con él, incluso los utensilios de verdugo, tan queridos por Piperger —todo el conjunto de nudos, ganchos y serpientes de cuerda—, fueron perdiendo su brujería. Wohlschläger, de quien Švejk afirma que ahorcaba por cuatro florines,[893] tenía una única ambición: convertirse en verdugo en Viena. Pero cuando, invitado a la metrópolis austríaca en prueba, estranguló a una mujer que había matado a su propia hija, los cabos se enredaron y la condenada se agitó unos instantes, como un pulpo. De ese cargo, ni hablar. Wohlschläger se quejaba de que la culpa era de la mala calidad de las cuerdas que se usaban en Viena.

79

Y aquí me gustaría que el lector tuviera breve constancia del fragmento de Mácha *Křivoklad* (1830), muestra de resplandores, reverberaciones y lenguas de llamas: fragmento que debía formar parte de una extensa novela titulada *Kat* (El verdugo), proyectada en cuatro «estaciones», cada una de ellas con el nombre de un gótico castillo bohemio. El texto de Mácha, que por la sustancia romántica y la riqueza de los diálogos animó a Burian a convertirlo en montaje escénico,[894] gira alrededor del vínculo entre Václav IV y su verdugo. Los antiguos analistas abominaron a este soberano, el único rey por el que Nezval aseguraba sentirse atraído:[895] en efecto, en las crónicas, Václav frecuenta las tabernas de Praga en compañía de su verdugo, al que llama «compadre», se hermana con la canalla, ahoga a los curas, decapita a los nobles, asa a los malos cocineros, e incluso azuza a una perra salvaje para que muerda mortalmente a su mujer.[896] Igual difamación le espera en el relato de Mácha: «Por la mañana, el rey Václav, es decir, como le llamaban los praguenses, Václav el perezoso, condena a cualquiera que le parezca culpable, al mediodía su compadre, con la espada, quita de en medio al individuo, y por la noche, ante un vaso de vino, ambos lloran al difunto y siguen lloriqueando hasta que se les traba la lengua y, borrachos perdidos, son llevados a la cama».[897]

Puesto que el poeta se detiene, con obsesivo detalle, en la mirada

afligida, en las flameantes pupilas, en las muecas, en el guiño, en las transformaciones del rostro del verdugo, todo el relato podría considerarse como un ensayo de metoposcopia o claroscuro facial. Compenetrándose el uno con el otro en un juego de colores contrapuestos, el rey (de blanco con adornos plateados) y el verdugo (de negro con capa roja) parecen fundirse en una única y extraña figura de dos caras: idéntica tristeza sonámbula, idéntica inquietud consumen a ambos personajes. Solo que el rey se avergüenza de su propia majestad y anhela descender en medio de la escoria, mientras que el verdugo se afana por escaparse de su muy vil estado, que le proporciona continuos tormentos. En realidad, como queda desvelado al final, el verdugo es el sobrino bastardo de Václav III, el último de los Přemyslides, y ha optado por su nefando oficio para escarnio de la humanidad y por ansias de humillación. En el verdugo, que fija su mirada en el infinito —atormentado, soñador, casi Pierrot—; en el verdugo, que esconde su luto en estallidos de risa desencajada y en guiños de mofa, Mácha se ha reflejado a sí mismo: su desesperación, su propia hipocondría de poeta romántico.[898]

La descendencia regia y el mal humor del verdugo; el amor de una muchacha (Miláda) por el verdugo, que ha ejecutado a su padre; las tristes canciones entonadas por Miláda al arpa; la depresión y la muerte de la joven; y, además, el arpa, los castillos, el calabozo, el catafalco sobre el que yace, al final, Miláda, vestida de blanco y con la espada de verdugo en el corazón: los escenarios, la tramoya, los motivos de este relato proceden, todos, del arsenal del romanticismo. La espada, accesorio-clave, reaparece insistentemente: si el verdugo representa la degeneración del orgullo real y el declive de la antigua gloria, la espada, símbolo de realeza, queda reducida a instrumento de verdugo.[899] «¡Espada! ¡Mi simulacro!», exclamará al final el ejecutor, viéndola sobre la muerta Miláda.[900]

La metamorfosis de un príncipe en un verdugo, es decir, en un marginado, enlaza con el tema de la «bohemidad» vulnerada, del Post-Montaña-Blanca, de la postración y el desconsuelo del pueblo checo. La música de este desconsuelo queda expresada por el *leitmotiv*: «¡Oh, rey! ¡Buenas noches!», desgarradora señal de apagamiento y cansancio, *zaklinadlo* (encantamiento) y, a la vez, saludo suspiroso, que compendia la suerte del verdugo, del rey y de

Miláda, significando la fugacidad de la vida, la precariedad del poder, el Fin de Bohemia (*Finis Bohemiae*).[901] ¡Oh, rey! ¡Buenas noches! El romanticismo se las ingenia para sublimar la imagen del verdugo. En el drama *Pražský žid* (El judío de Praga), anudando los avatares de Rabbi Falu-Eliab con los de Jan Mydlář después de la Montaña Blanca, Kolář atribuye al hebreo y al verdugo una idéntica condición de perseguidos y marginados. En el intento de ennoblecer al carnicero, le convierte en salvador: deseoso de redención, Mydlář, verdugo-patriota, se niega a ejecutar a los veintisiete señores y conduce a salvo al rabino y a Verena, acusados de brujería y rebelión contra los Habsburgos.

¡Oh, rey! ¡Buenas noches! Al hilo de la Alta Escuela romántica, los bocetistas praguenses, en novelitas entramadas de ternurismos y de todo tipo de melindre, transformarán esta hacha animada, este fantoche castigador, este canalla de barro, este hermano primogénito del diablo en un pobre paria, en un desarraigado, mantenido en eterna cuarentena por el consorcio humano, que dicta sentencias capitales, pero no estima en nada, y rehúye, como una infección, al ejecutor de sus veredictos. El verdugo, despreciado y rechazado por la sociedad, es adscrito, sin dudar, al número de los marginados, de los dignos de conmiseración.

Historias lacrimógenas, fuentes de melodrama, lamentan la mala fortuna del verdugo. Y, en realidad, es para conmoverse. Porque el verdugo, pobrecillo, vive a modo de fiera salvaje, secuestrado del comercio de los hombres, como si su aliento pestilente infectara el aire. Enredado en marañas de cuerdas, de ganchos y de arpones para agarrar las carroñas, empapado de sangre y de líquidos amarillentos y biliosos, pasa noches insomnes de tú a tú con los fantasmas de aquellos a quienes, con un tirón de soga o un pesado tajo, ha enviado a hacerles compañía a los cipreses. Entra en la ciudad por un pasadizo especial excavado en un punto remoto de la muralla. En la iglesia de San Valentín tiene reservado un rincón aparte. En la taberna tiene su propia mesa y su propio vaso sucio malogrado en la fragua y, si saca a bailar a su esposa serenísima, pagando él a los músicos —que acompañarán cada nota con visajes y burlas-—, después del baile la tabernera barre y riega con gran prisa el suelo, pese a que un refrán advierta que el que barre suciedad se ensucia. Quienes van a los funerales de un verdugo —ni los mismos enterradores lo hacen de buen gana— siempre caminan

delante del ataúd, pues ir detrás sería ignominia. Durante las ejecuciones, los señores no quieren que él les roce con sus manos fétidas.[902] Un verdugo es aprobado si hace bien el nudo o corta limpiamente la cabeza. Pero ¡ay de él si falla!: la plebe, excitada, no perdona a los verdugos torpes, y les echa afuera despellejados. Dačický cuenta que en Praga, en 1588, dos verdugos fueron eliminados a pedradas por la masa furiosa, porque no habían conseguido decapitar a la víctima ni siquiera al tercer corte.[903]

¡Oh, rey! ¡Buenas noches! Cabalga aún de Křivoklad hacia Praga el verdugo descrito por Mácha, y tras él, en el rayo bochornoso del último sol, la capa roja se levanta como un incendio.[904] Escena pictórica, imagen del ambicioso museo de lo pintoresco, intérprete de una cruel payasada, y ya espectro: ya espectro. Pero, a cambio, otros matones invisibles han arreciado en años recientes en la calina aceitosa de Praga con mártires de fuego, con cal viva de luces cegadoras, con aguas heladas y con inyecciones alcalinas. Y ahora, tras una —demasiado breve— tregua embriagadora, desde los pantanos del odio vuelven a pulular todos los esbirros que lanzaban sentencias de muerte en los templos del culto, cuando, como Kolář ha escrito, «incluso la cuerda se avergonzaba del nudo».[905]

La ciudad del Moldava está hoy inmersa, de nuevo, en el olvido del sueño, bajo un turbio cielo nada saludable para la vida. Y por sus cloacas, por sus intersticios, por sus criptas se arrastran ocultos Mydlářes. Ciudad-*Kiebitz*, que solo puede contemplar pasivamente el juego de naipes de los demás sobre su propia carne. Inmenso almacén de cuerdas y de cabos. Ciudad donde, en cada taberna, la sombra mantecosa de un delator, de un *Bretschneider*, tiende el oído a la charla de los borrachos, de los desesperados. Ciudad-bruja, con máscara disciplinaria de orejas de burro y yugo al cuello. Ciudad en la que un tímido asomo de pensamiento rebelde en los ojos es suficiente para ser arrojados a cárceles sucias y espantosas, a calabozos inmundos, con pan y agua de tribulación.

Y sin embargo, a menudo, en el terminal abandono de todo humano consuelo, el verdugo se convierte, en las celdas de Praga, en el único amigo y apoyo del inocente recluso. Con amenazas y golpes y drogas y molestias y bruscos despertares nocturnos e interrogatorios extenuantes, él le convence de la verdad de las acusaciones, le induce a confesar quiméricas culpas. Y así acelera su condena a muerte, librándole de los suplicios infernales, de las

vejaciones, de la locura, del delirio, de la infame segregación.[906] Y, entonces, ¿qué le queda al peregrino de Praga, al culpable sin culpa? Como escribió Jiří Orten en los días del Protectorado: «compadecer a los verdugos, ir derecho al patíbulo / y cantar, ¡cantar hasta el extremo!».[907]

80

El Barroco penetró en Praga en la primera mitad del siglo XVII, durante la guerra de los Treinta Años.[908] Su aparición coincide con hechos catastróficos para las tierras checas, en concreto con la victoria de Fernando II en la batalla de la Montaña Blanca (1620) y con la Paz de Westfalia (1648). Con el tiempo en que, fracasada la «rebelión abominable» (*ohavná rebelie*), la Contrarreforma echó toda la carne en el asador para extirpar las raíces de la planta herética, para desterrar los engaños de Anticristo, las pompas del demonio.

Con desaforado poder, los Habsburgos obligaron a los nobles y a los intelectuales contrarios al catolicismo a refugiarse en países extranjeros y confiscaron sus bienes para repartirlos entre un puñado de generales y de acólitos, que, por haber abrazado la causa del vencedor, se enriquecieron fulminantemente. Mientras la cultura checa era erradicada como cizaña, matamoros y gavilanes especuladores, obteniendo feudos cultivables y fecundos, engordaron como turcos. Consumido por la inopia y ya en las últimas debido a los saqueos, las quemas y las correrías de los ejércitos ultramontanos, el campesinado tuvo que multiplicar su trabajo para mayor gloria de sus nuevos amos. Se agravó así la *robota*, la esclavitud rural. Los sobresaltos de las interminables guerras chuparon al hombre bohemio. Los ojos de los vencidos se convirtieron en abundantísimos ríos de lágrimas. Y entre tanto, como un diluvio de cenizas, prometiendo tormentos, en el subyugado país recalaban enjambres de carmelitas, jesuitas, servitas, barnabitas, crucíferos, Hermanos de la Misericordia y benedictinos españoles.

En principio, por tanto, el Barroco se metió como un intruso en la vida del pueblo checo, como arte de amansamiento y de propaganda, agresivo signo de la Contrarreforma, acicate de

sometimiento a los Habsburgos, y casi mofa de la Iglesia triunfadora frente a la agonía de la nada dócil nación derrotada. Y el pueblo, inicialmente, miró con rencor sus obras, como narcisos nacidos de una fétida y miserable cebolla.

Flaca existencia de los vencidos: quien no escuchaba misas era considerado hereje maniqueo, las pilas del agua bendita se elevaban hasta el cielo, y oficios, sermones y peticiones de perdón oprimían el alma. Los edificios sacros cambiaron su rostro. La iglesia de la Santa Trinidad, en Malá Strana, perteneciente a los luteranos alemanes, fue asignada, en 1624, a los carmelitas descalzos de procedencia española, los cuales la transformaron (1636-1644), poniéndole un disfraz barroco y consagrándola a Santa María de las Victorias, que había protegido a los Habsburgos en el enfrentamiento de la Montaña Blanca. Una hispanidad ceñuda y santurrona se insinúa en la sustancia de Praga y erige en símbolos no solo al Niño de Praga, el Jezulátko, que en aquella iglesia tuvo acogida, sino al mismísimo don Baltazar de Marradas, mariscal de campo del emperador y comandante de la guarnición, que facilitó los medios para reedificarla.

El afán por imponerse y por ostentar grandeza suscitó en los usurpadores, que se habían apoderado de las propiedades de los fugitivos y de los ahorcados, una extraordinaria pasión edilicia. Los capitanes fieles al emperador y las congregaciones monásticas, derrocando con brutal vehemencia barrios enteros, mandaron construir fábricas aplastantes y macizas, edificios-ballena, majestuosísimos tronos de jactancia.

El generalísimo Albrecht Václav Eusebius Valdštejn (Wallenstein), fantasioso maquiavelista, no dudó en derribar veintiséis casas, tres huertos y un muro de ladrillo para levantar (1623-1630), en el corazón de Malá Strana, su lujoso palacio de dos plantas, con cinco patios y jardín: pesada mole, mastodóntica máquina, que alinea en la fachada una agobiante sucesión de ventanas simétricas y, en el techo, severos ojos de tragaluces. Valdštejn, «almirante del mar Atlántico y del Báltico», no soportaba los ruidos, e incluso le perturbaba el piar de un pájaro. Pese a estar habituado a los estallidos de las batallas, él pretendía, en el vacío del descomunal palacio, un silencio tan riguroso, que los oficiales del séquito no osaban abrir boca o hablaban tan bajito, que parecían, como afirma Brusoni, «penitentes confesándose».[909] Ante

sus habitaciones, un ejército de pajes y alabarderos mantenía a raya el Ruido, es decir, la Vida misma.

Treinta y dos casas, tres iglesias, dos huertos y un convento de dominicos echaron por tierra los jesuitas para construir (1653-1679) el colegio Klementinum, enorme bloque encajado entre las casuchas de la Ciudad Vieja: agria acrópolis, almohadillado baluarte provocador y ostentoso, espejo de preponderancia y de duro adoctrinamiento. La monotonía de las franjas verticales, que en las fachadas unen las ventanas de un piso a otro, alternándose con contundentes pilares cuadrados, se corresponde —como en una pesadilla— con la urdimbre interna de pasillos interminables. De dimensiones desmedidas hace gala también el palacio del conde Humprecht jan Černín z Chudenic en Hradčany (1669-1692), que con su osada arrogancia parece desafiar al Castillo. Palacio enfurruñado, altivo, que no inspira fervor: todo de hielo, con una inmensa fachada que intercala entre las ventanas una fila de treinta disparatadas semicolumnas de palladio, sostenidas por altísimos zócalos de almohadillas.

El Barroco inicial de Praga, en su tendencia a las hipérboles y a las repeticiones obsesivas y en su gigantismo, pone de manifiesto la ambición y la afectación de los comitentes, que se consideraban seres elegidos. La propia horizontalidad de la materia cúbica, articulada por monumentales columnas y pilares, da testimonio del implacable afán de los nuevos amos por tomar posesión de extensos espacios, por radicarse a lo ancho, por dominar. Estas severas residencias, ajenas a toda apariencia de juego, parecen, más que palacios, fortificaciones, reductos atrincherados en una tierra enemiga.

Pero, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, las condiciones cambian. Los nobles, al señorear en sus lujosos palacios y castillos, aflojan los vínculos con la corte de Viena. El clero checo reaviva las costumbres locales y alimenta con luminarias, triduos y peregrinaciones el culto al Nepomuceno. Las fiestas solemnes por su beatificación (1721) y su canonización como santo (1729) aumentan la significación de la provincia bohemia en el orbe católico.

A principios del Setecientos, los patricios y los religiosos compiten en una especie de encendido certamen edil, encargando a artistas de todas partes de Europa iglesias, cartujas, santuarios,

palacios, jardines, estatuas, capillas, columnas marianas y columnas en memoria de las superadas epidemias. En cuanto a construcciones se refiere, Praga era, en aquel tiempo, un milagro de suntuosidad. Se dice que lágrimas y sangres van mezcladas a la argamasa de las iglesias barrocas de la ciudad moldaviana. La fatiga del pueblo checo, agobiado por las privaciones y jorobado bajo el peso de tanto lujo, parece representada por los fortísimos atlantes de Braun que, en el portal del Palacio Clam-Gallas (1713-1725), sostienen el balcón sobre sus hombros.

Poco a poco el Barroco, tras librarse de la compacta austeridad imperial, va amalgamándose con la cultura bohemia. Lo que, en un principio, era una despótica aportación extranjera, un proverbial recordatorio de sometimiento, se convertirá en la sangre misma, en el genio, en el tejido constitutivo de la nación reconvertida al catolicismo. Gracias al Barroco tardío, Bohemia, aunque sin vida política autónoma, recupera su personalidad, como en los días del gótico, y se reinserta en el contexto europeo, enriqueciéndolo con sus recursos y variantes. Los palacios de Malá Strana, los lienzos y los frescos de Karel Škréta, Petr Brandl, Václav Vavřinec Reiner, el camino de estatuas sobre el puente Carlos, las esculturas de Braun en Kuks y las iglesias de Giovanni Santini-Aichl y de Kilián Ignác Dientzenhofer dan testimonio del prodigioso fervor con el que el ambiente checo, despertando de la humillación, asimiló los expedientes del Barroco.

El Barroco tardío estalló en Bohemia en las dos primeras décadas del siglo XVIII con una lozanía y un ímpetu incontenibles, como si el país quisiera, pese a las angustias y a la repetición de epidemias de peste, recuperar el tiempo perdido. Y, en breve, constituyó el componente esencial, la dominante del panorama de Praga, su clave estilística, su bajo continuo. Hay rincones de la ciudad moldaviana en los que, aún hoy, se respira, sin el diafragma de los siglos, una atmósfera barroca. Deseoso de teatralismo y de efectos ópticos, el Barroco tardío cambió el paisaje de Praga, adaptando las fábricas a la vegetación y modulando el terreno con rampas de escalera y azoteas adornadas por ejércitos de estatuas. El *staccato* de las casas góticas fue sustituido por una fuga continuada de diversos edificios, cuyas fachadas se funden en un único escenario de estucos pictóricos y blandos. De los oblicuos espacios encajonados de la ciudad medieval salieron sugestivas placitas, conchas de

recogimiento.

Especialmente el paisaje de la orilla izquierda, elevado por la naturaleza a modo de anfiteatro visible con una sola mirada desde el puente Carlos, ofreció extraordinarios pretextos a la renacida arquitectura. Si en el foso de los Ciervos conservó su carácter medieval —su olor a alquimia—, por el lado de Malá Strana y de la verde pendiente de Petřín quedó convertido en una especie de *boîte à perspective*, de *boîte d'optique*, en la que cada parte está maravillosamente proporcionada con las demás y cuyas espléndidas construcciones están rodeadas por jardines en terraza, jardines aéreos como el de los Fürstenberk y el de los Vrtba, desde los cuales la nobleza se asomaba a Praga como desde palcos de teatro y donde danzaba pastorales de alivio. En el seno de este degradante panorama, en esta agitada declividad se inserta un edificio que constituye un punto nodal del paisaje praguense, un magnífico objeto, la desmesurada masa plástica de San Nicolás, con su flameante cúpula verde, construida por Dientzenhofer (1750-1752). Aquí vienen al pelo las palabras de Kafka a propósito de una vista de Praga pintada por Kokoschka, «con la cúpula verde de la iglesia de San Nicolás en medio [...]. Los techos vuelan. Las cúpulas son paraguas al viento, toda la ciudad está a punto de levantar el vuelo».[910]

La música de la arquitectura barroca de la ciudad del Moldava es un inagotable derroche de formas convexas y cóncavas. En Giordano Bruno se lee: «Lo esférico no posa en lo esférico, porque se tocan apenas, pero lo cóncavo descansa en lo convexo».[911] En el San Juan en la Roca (Sv. Jan Na Skalce, 1730-1739) de Dientzenhofer, a la convexa balaustrada de la escalinata se contrapone, en un único oval, la cóncava materia de la fachada, una concavidad subrayada por la oblicua postura de las dos torres de altos focos. Una fragilidad ondulante, que nos remite a las estratagemas de Borromini, caracteriza bastantes fachadas de iglesias praguenses, como la de Santa Úrsula (Sv. Voršila, 1702-1704) y la de San Nicolás en Malá Strana (Sv. Mikuláš, 1703-1711). En esta última, las alas se curvan cóncavamente, mientras que en el centro la piedra esboza un movimiento convexo, que inmediatamente se contrae, asustado, en tres secundarias ondas cóncavas. La consistencia de la materia se rompe en una fluctuación obstinada de salientes y entrantes, relieves y excavados, trampas

para la luz. El contraste entre la timidez del cóncavo y la altanería del convexo en las fachadas de los edificios sacros y en las estatuas de Praga se corresponde con las disputas y las contradicciones de la poesía barroca de un Bridel y la barroquizante de un Holan.

En las primeras décadas del XVIII se diluye, por tanto, en las construcciones praguenses, la severa rigidez de Cuaresma, el autocrático horizontalismo que hastiaba la vida de la ciudad moldaviana desde el día de la Montaña Blanca. Las iglesias del tardío Barroco bohemio, suscitadoras de imágenes de trascendencia, cebos de una quimera inagotable, con la gravitación celeste de sus cúpulas, con su estático verticalismo, con la movilidad de sus superficies ondulantes, con sus vuelcos de vértigo, no pertenecen, en efecto, a aquellos retorcidos mojigatos que clavan su rostro en el suelo, esperando una aspersión de agua bendita, sino a los soñadores, a los enamorados, a los poetas. Porque, según afirma Holan, «sin un marcado trascendentalismo / ningún palacio se podrá levantar».[912]

Por otra parte, el Barroco buscó en Bohemia, más intensamente que en otros países, sus propias conexiones con el gótico, como un Hoy que busque con afán su Ayer. Muchas órdenes monásticas, y especialmente los premonstratenses, los cistercienses y los benedictinos, proponiéndose renovar la tradición religiosa del Medievo bohemio, facilitaron la promiscuidad de ambos estilos, la arquitectura «al modo gótico». Bien fuese por el deseo de abrirse camino en el corazón del pueblo o por afán de escabullirse de las imposiciones de Viena o de mitigar las penas de sus contemporáneos, demostrando que el catolicismo no era un intruso en las tierras checas, lo cierto es que congregaciones de frailes vivificaron los moldes y los motivos y las costumbres de la edad gótica.

Esta llamada a la Edad Media se advierte, sobre todo, en la construcción votiva. Si muchas iglesias construidas entre los siglos XIII y XV conservaron intacta —aun con disfraz barroco— la esencia gótica, como mezcla de gótico y Barroco puede definirse la morfología de muchas otras fabricadas en el Setecientos. Espléndidas variaciones sobre el tema del gótico, en la línea de la Hallenkirche —baile de pináculos, formas de ángulos agudos, bóvedas reticulares con nervaduras escurridizas, donde la materia parece perder peso—, son también las iglesias conventuales

levantadas por Giovanni Santini-Aichl en provincias (Sedlec, Kladruby, Želiv), sobre todo la cisterciense de Zelená Hora, cerca de Žd'ár del Sázava (1719-1722).

Este enconado historicismo que sobrepasa la época husita, esta combinación fantástica de la redundante espiritualidad del Barroco con el ritmo ascensional del gótico no es, tan solo, un privilegio de la arquitectura, sino que invade también las leyendas, la poesía, las homilías, los panegíricos, la liturgia de la Bohemia de los siglos XVII-XVIII. Ya un personaje de un diálogo de Miloš Marten habla del «renovado gótico de la Contrarreforma».[913] Por voluntad de varios estudiosos (Vilém Bitnar, Josef Vašica y, especialmente, Zdeněk Kalista), hoy en día se ha impuesto la expresión «česká barokní gotika», es decir, «gótico del Barroco bohemio».

De este modo, el ensamblado y el enlace de dos estilos distantes en el tiempo reconstituye la interrumpida continuidad de una tierra que había quedado desolada por guerras y saqueos. ¿Qué importa que los Dientzenhofer, los Brokof, los Braun o los Santini-Aichl fueran extranjeros o de familia extranjera? El embrujo de Praga y de Bohemia derivó siempre de la mescolanza de elementos heterogéneos. Por otro lado, los artistas forasteros, acudidos en gran masa como en la época de Rodolfo II, hicieron pronto suya la tradición bohemia. Y, enamoriscándose de la ciudad moldaviana, transfundieron la fantasía, las ensoñaciones y los humores de aquella en sus propias creaciones.

81

Ejércitos inmensos de estatuas barrocas ocupan los campos de Praga. En los siglos XVII y XVIII, sobre áticos, pórticos, fachadas de iglesias y de claustros, aparecieron, más numerosas que los destiladores en la edad de Rodolfo, figuras ansiosas de gloria celestial, en raptos de éxtasis. Los púlpitos se convirtieron en rebosantes vegetaciones escultóricas. Estatuas convulsas, estatuas en trance adornaron confesonarios, altares, balaústres, coros, capillas, balcones de órganos. Se reunieron en grupos teatrales, decorando las escenas de la Pasión. Anidaron en las terrazas y en los puentes, en las columnas marianas, en las escalinatas, en las orillas de los

senderos, en los parterres de los jardines y, dentro de nichos o en repisas, delante de lujosos palacios. Familias de secretarios celestiales y barones angélicos, de querubines voladores, de patrones bohemios, de jesuitas, de diablos, de lloriqueantes vírgenes, de evangelistas, de jurisconsultos, de santos legisladores. Y, junto a estas figuras de la Liga de los Coeli Coelorum, toda una turba de atlantes y gigantes e imágenes míticas, de águilas y de esclavos moros.

En el primer cuarto del siglo XVIII, en la ciudad moldaviana, más de veinte talleres de maestros escultores trabajaron en clara competición, y con un fervor creador que parece reflejarse en la febrilidad de las estatuas. En este clima de emulación, maduraron dos artistas, complementarios el uno del otro y, aunque forasteros, preñados del humus y de la luz de Praga: Ferdinand Maximilián Brokof (1688-1731) y Matyáš Bernard Braun (1684-1738).

Brokof: una majestuosidad, una compactibilidad monumental, una lógica; en resumidas cuentas, una concentración expresiva, que pone freno a los impulsos dramáticos. La ponderación y la solidez, la búsqueda de puros equilibrios plásticos prevalecen en sus esculturas sobre la exasperación usual del estilo barroco. Matyáš Bernard Braun, por el contrario, imprime en sus personajes un malestar y una excitación desmedida, sorprendiéndoles en momentos de turbación y paroxismo. Él es propenso a las hipérboles, a los huracanes de los sentidos, a las distorsiones patéticas. Con un remolino de revoloteantes paños encrespados de puntas cortantes, con rabiosos pliegues de trapos retorcidos como trampas, él aumenta la inquietud, el afán de sus frágiles larvas atrapadas en un movimiento impetuoso. Este dinamismo flogístico, de berniniana ascendencia, parece ocultar una faceta de fría desolación. Como si la exuberancia gestual quisiera encubrir el sabor amargo de la nada. Braun asimiló enteramente la materia dramática y la intolerancia de Praga. «Había nacido en el Tirol —escribió Oskar Kokoschka— y en su patria, sin duda, no habría pasado de ser uno de los innumerables tallistas, cuyos crucifijos admiran los transeúntes en los Alpes austríacos».[914]

Las estatuas barrocas son acentos espaciales, señales rítmicas en el panorama de la capital bohemia. El transeúnte de Praga se ve envuelto en sus mercados y en sus parloteos. ¿Y si a una de ellas le diera por levantar el vuelo? «¡No espero más —afirma Holan— que

la última y querida ilusión, cuando, removido tu pedestal, estatua, permanezcas un instante en el aire!».[915] Y cuando, en los días de abril, se encaprichan incluso las piedras, el caminante de Praga imagina que un calor primaveral las excite y sus labios musiten suspiros de amante, como en la barroca *alamódová poezie* (poesía a la moda).[916] «¡Es amor! —siguen siendo palabras de Holan—. Incluso las estatuas darían el primer paso».[917]

Una multitud de simulacros escultóricos se esconde en la moderna lírica bohemia. Halas habla de la «inmóvil angustia de las estatuas».[918] Seifert afirma: «las estatuas se han fundido con la oscuridad, aireando / el peso de los paludamentos…».[919] Y Holan: «incontenible era el plátano en Kampa, / los siglos aún inacabados y la estatua sobre Opyš / desde el final jamás había sido relegada entre las escayolas…». [920] Y Kolář: «las estatuas cotorreaban unas con otras».[921] Y Kainar: «… semejante / terrible inmovilidad / es tan solo la prueba / de una suprema embriaguez».[922]

Existe una intensa relación entre las contorsiones de las estatuas de Braun y los espasmos de los versos de un Halas, de un Zahradníček, de un Holan. Porque el Barroco es la savia de la poesía de Bohemia, y no solo de la poesía. «Todavía —asevera Šalda — no suponemos siquiera hasta qué punto el Barroco se ha mezclado con la índole nacional bohemia y qué importancia funcional ha adquirido en el alma creadora de nuestro pueblo».[923] Por la agilidad de las metáforas, la óptica y la redundancia teatral, el abuso de paradojas, de hipérboles, de aderezos, de emblemas; las acumulaciones de asíndeton, el éxtasis, la sensación de destrucción, el continuo agobio de la nada —que convierte todas las llamas en muertas cenizas—: por todo ello, la mayoría de los modernos líricos bohemios enlazan, a través del ejemplo de Mácha, con la poesía y la estatuaria de la Praga barroca.[924] «Conocéis la eterna ansia —dice Holan—. Es la nada lo que hemos ansiado. Porque el hombre no tiene absolutamente nada. Ni siquiera la Muerte».[925] Y de nuevo Holan: «Belleza, eres un rosal con una calavera entre sus raíces, ¡belleza inmortal!».[926] La calavera socarrona de Mácha, cantor de la «nada eterna»[927] y de las ruedas de la naturaleza fantasma y de la implacable fuga de las cosas terrenales,[928] se coloca junto a las cabezas nodulosas de las estatuas de los santos barrocos.

Como las compuestas figuras de Arcimboldo, las estatuas barrocas de Praga forman un corro bien compenetrado, un cónclave

perenne. Y en los días grises de la ciudad su ansia de volar, su trascendencia —como también la curvada levedad de las cúpulas—, contrasta con el paso pesado de los habitantes malhumorados, que, enfundados en fastidiosos abrigos, caminan pausadamente por trayectorias habituales, empuñando bolsazas repletas. Tengo confianza con muchas de esas estatuas. Cautiva mi fantasía el *San Huberto* con su ciervo milagroso, que Brokof esculpió (1726) en la fachada del Ciervo de Oro, una casa de Malá Strana. No se me borra de la memoria el señor *Chronos*, modelado por Brokof (1716) sobre la tumba de Jan Václav Vratislav z Mitrovic en la iglesia de San Jakub: viejo musculoso y todavía lleno de deseos, como el judío errante de Apollinaire: viejo agrio e inexorable, *ah quantum currit!* Vuelven a la mente, una y otra vez, el *Día* y la *Noche* de Brokof (1714), dos bustos que adornan la fachada del Palacio de los Morzin en Malá Strana. El *Día*, bello galancito de rizos con el sol —centro de diana— sobre el pecho y una capa llena de girasoles. La *Noche*, muchacha de boquita suave, melancólica, sumergida en los remolinos del sueño, con un manto enjoyado de estrellas y sobre el manto una hoz de luna posada como una barquita. Pasando delante de estos bustos, preñados de trasoñado lirismo, repetíamos —¿recuerdas?— los versos de Nezval:

Nuestras vidas son como la noche y el día
hasta la vista estrellas lucientes labios de mujeres
hasta la vista muerte bajo el espino albar en flor
hasta la vista adiós hasta la vista adiós
hasta la vista buenas noches y buenos días
buenas noches
dulces sueños.[929]

82

(*Moldava stellis lustratur*).

Bajábamos desde el Castillo, por la noche. Enfurruñados, nos miraban los dos atlantes moros de Brokof desde la fachada del palacio de los Morzin, en Malá Strana. Por el Moldava serpenteaba

el brillo de los cristales iluminados de los tranvías. «Por encima del Palacio Valdštejn se veían —como dice Holan— manchas masculinas en la sábana de la luna».[930] ¿Recuerdas la luz verde de las farolas del puente Carlos? Por este sendero quimérico, flanqueado por estatuas de arenisca, pasaban, todavía en nuestros tiempos, destartaladas carrozas con faros amarillo-rosáceos. Junto a los grupos de santos histriones de porte regio, subían al escenario del puente los borrachos, agarrándose al parapeto, para hablar con el río, con las estrellas reflejadas en el agua negra.

Cinco estrellas, cinco pequeñas llamas tintas como el vino, brillaron sobre el agua del río, cuando Jan Nepomucký (Nepomuceno), arrojado desde el puente, desapareció entre las olas. Pero la leyenda se hincha: *ignes et flammae, innumera et miri candoris lumina, flammae pulcherrimae, luminaria caelestia*. Era el 16 de mayo de 1383. Todo el Moldava centelleó con un «relampagueo verdoso».[931] «Tendrías que haber visto un número inmenso de clarísimas luces, como si el fuego se hubiese reconciliado con el agua, corriendo por ella».[932]

Cada año, el 16 de mayo, chusmas de mujeres beatas, bandadas de peregrinos se dirigían, desde todos los rincones de Bohemia y de Moravia, a rendir homenaje a ese punto del puente, desde el cual el canónigo del capítulo metropolitano y decano de Todos-los-Santos Johannes de Pomuk (o Nepomuk) había sido —según la fábula— tirado al agua por los esbirros del cruelísimo rey Václav IV por no haber querido revelar los secretos de confesión de la reina.[933] No nos perderemos en disquisiciones sobre este controvertido argumento hagiográfico: los antijohannistas consideraron que el Nepomuceno no había existido y debía identificarse con un homónimo suyo, doctor en derecho eclesiástico y vicario del arzobispo de Praga, quien también fue ahogado diez años después por haber confirmado al abad del claustro de Kladruby, en contra de la voluntad de Václav IV, al que todas las crónicas infaman como un Herodes, un Nerón.[934]

La simbología de las estrellas nepomucenas inspiró muchas obras del arte checo. A este quinteto estelar brotado del agua remiten la planta y toda la estructura pentagonal de la apacible iglesita de Zelená Hora cerca de Žd'ár, compacta y puntiaguda como una drusa cristalina. El motivo reaparece incluso, aunque como burla, en la novela de Hašek: reconducido a casa por Švejk de forma forzada, el

altivo capellán Otto Katz «manifestaba ansias de martirio, pidiendo que le fuera arrancada la cabeza y echada al Moldava dentro de un saco: “Las estrellitas alrededor de la cabeza me sentarían bien —decía con entusiasmo—, me harían falta diez”».[935]

Con jaculatorias, con triduos, con fiestas, con palabras de predicador, los jesuitas aumentaron el culto del porfiado canónigo. Surgía de los cinco chorros —cual maná del cielo, altísimo cedro enclavado en las cumbres de Líbano, *thesaurus sine defectione*, nuevo Elíseo, muro sólido e indestructible en los padecimiento— el mártir nepomuceno, suscitando piedad por la violencia sufrida; obliteraba el recuerdo del hereje Hus y por ello, sin recuerdos arcanos ni cavilaciones dogmáticas, los beneficiaba, como un panfleto, en su polémica contra las «torturas» husitas. Y no pararon hasta que no consiguieron situarle en el cielo, en el ejército de los santos.

El 15 de abril de 1719, fue abierta la presunta tumba del Nepomuceno en San Vito. Y, ante decrépitos bachilleres, juristas, patricios y prelados, un colegio de cirujanos, presidido por el protomédico František Löw z Erlsfeldu, sabihondo sumergido en una enorme peluca rizada, efectuó el reconocimiento del esqueleto, sacándolo del ataúd de encina enmohecida, en el que yacía entre jirones de tela. El esqueleto —sentenciaron los médicos— estaba intacto, si bien, por chocar en su caída contra un pilar del puente, se había astillado en varios sitios. Con todo tipo de cautela, rasparon de la caja craneal mechones de moho y grumos de barro, y he aquí que, en la boca llena de tierra, apareció la lengua bermeja, aún empapada de fresca, vivísima savia.[936]

El milagro incrementó la gloria del mártir y aceleró su asunción al pedestal de los beatos. El día de la beatificación (4 de julio de 1721), el esqueleto, sin lengua, ataviado con un hábito de canónigo con sombrero y roquete, fue depositado en un ataúd de cristal. Apoyaba la calavera sobre una almohada de seda bordada, sosteniendo en la mano derecha una cruz y una espiga de plata y en la izquierda una ramita de palmera de cañutillo. Entre los tataratá de las trompetas, el féretro fue conducido, en procesión, hasta la explanada delante de Hradčany. Detrás del transparente ataúd, posando las rojas babuchas con circunspección, como si fuera a colocarlas entre algodones, el viejo arzobispo sostenía, dentro de un relicario cilíndrico de plata, la Sagrada Lengua, separada ya del Esqueleto. Por la noche, Praga entera quedó adornada por el brillo

de una luminaria. Grandes antorchas ardían a los lados del arco de triunfo levantado ante el Palacio Scwarzenberg. Cerveza y vino manaban de las fuentes del arzobispo.[937]

Pero todo el país esperaba con inquietud que el canónigo fuera santificado. Continuas peregrinaciones afluían a Praga desde el campo. Las estudiadas palabritas de los panegíricos, los fuegos y la música naval interpretada bajo los arcos del puente preparaban los ánimos para el solemnísimo acontecimiento. Algún gerifalte insinuaba que el diablo estaba retrasando el *sanctificetur* con trampas y pretextos. En Roma, la congregación de los ritos quiso saber algo más sobre la mágica Lengua. Por ello, ante el arzobispo y los dignatarios, nuevamente (1725) Löw z Erlsfeldu inclinó su empelucado cabezón sobre la reliquia. Y la Lengua, que en primer momento había parecido seca y grisácea, en manos de los doctores empezó a hincharse y a cambiar de color, como por un aflujo de sangre, volviéndose carmesí, púrpura. «De tu lengua el ardiente rubí / levantado del lecho de los gusanos / quieto resplandece desde el remanso divino, / incontaminado por el violento polvo»: así escribió Jan Zahradníček en un himno al Nepomuceno.[938]

En la mitología de la ciudad moldaviana, la Lengua del penitente enlaza con la nariz postiza de Tycho Brahe, con el Jezulátko, con las ceras panopticales, con los fantoches de Arcimboldo, con el caballo empajado del Palacio Valdštejn, el caballo sobre el que el silencioso generalísimo galopó durante la batalla de Lützen. «¿Tan muda se quedaba aquella bestia, cuando las trompetas anunciaban guerra, como mudo era su señor, cuando le visitaba la gloria? Debe de haber una razón por la cual, entre todos los demás, fue, precisamente, este caballo corredor el llamado a los honores de la inmortalidad: tal vez no había emitido jamás ningún relincho».[939] Se empaja a los valientes caballos, no a los héroes caídos, observó Liliencron ante el corcel de Fridlandia, ya maniquí, ya lleno de polillas.[940]

La lengua nepomucena, que no había querido traicionar el secreto de confesión, se convirtió en símbolo de pertinaz silencio pagado con el sueño eterno; un silencio que contrasta con la afanosa locuacidad, igualmente praguense, de aquellos gerifaltes torpes que tabernean. La Lengua, esplendorosa como una gema de una capilla de la catedral, se encuentra con otras lenguas con brillo de cerveza, y estas le preguntan burlonamente: «Loca, ¿cómo has

podido callar?». Un montón de muy pícaras historias de taberna recorre las calles de Praga, riéndose del Silencio, como identidad de la muerte.

Llegó, finalmente, el anuncio de la santificación, arrastrando tras de sí ocho días de fiestas (9-16 de octubre de 1729). ¡Qué regodeo para los beatones!: solo en la catedral de San Vito, en aquel arco de tiempo, se celebraron treinta y dos mil misas y se impartieron ciento ochenta y seis mil comuniones.[941] Arcos triunfales y lunitas transparentes con la efigie en grande del santo, flameantes pirámides, antorchas, montajes alegóricos y quintetos de estrellas adornaron la ciudad del Moldava. Al amanecer del 9 de octubre, bajo nubes de incienso y de humo de antorchas y cirios, una fastuosa procesión con estandartes y baluartes de brocado de oro salió hacia el Castillo. A intervalos —cubiertos por distintas bandas de música—, fueron desfilando ejércitos de capuchinos, jesuitas, crucíferos, barnabitas, hiberneses, dominicanos, trinitarios, carmelitas, servitas y premonstratenses: desfile blanco, gris, corvino, hormigueo de alzacuellos, de túnicas, de cordeles, de escapularios. Seis curas llevaban la estatua policromada del santo, siendo rodeados por montones de clérigos, diáconos y párrocos con rojas capas fluviales. Desfilaron las autoridades con enormes banderas; los señores de los tres municipios praguenses; los coadjutores, los vicarios, los canónigos capitulares, cada uno con una cruz cuajada de piedras y cristales de roca sobre el pecho; el arzobispo con su relicario en el que resplandecía la Lengua del Santo, los «hombres de Estado», con tricornios cubiertos de plumas multicolores. Detrás de ellos, ondeaba un gran mar de campesinos en traje folklórico, que enfilaban avemarías y padrenuestros entre un canto y el siguiente.[942]

La catedral estaba engalanada vistosamente con cortinajes rojos y pinturas sobre los prodigios del nuevo patrón, y festones, y damascos, y estandartes, y relucientes accesorios litúrgicos e innumerables cirios en candelabros de plata. Tanta magnificencia excluía —al menos, durante aquellos ocho días— todo pensamiento de pena, todo bando *in ignem aeternum*. Sobre el altar mayor dominaba una plateada estatua del Nepomuceno bajo un baldaquín de terciopelo purpúreo con bordados de plata, sujetado en las puntas por cuatro mensajeros celestes. Sobre otro altar, próximo al vítreo sepulcro donde reposaba el esqueleto del penitente, brillaban

enjambres de lámparas, reflejándose en un preciosísimo ostensorio de oro. Sobre el frontal de ese altar se amontonaba una gran cantidad de exvotos, es decir, cálices, corazones, lenguas, cráneos, estatuillas, lapislázuli, jaspes, medallas y otras muchas galanterías y bagatelas de joyero. Saludadas por los festivos redobles de la artillería, sermones y misas se sucedieron, no solo en el interior de la catedral, sino también sobre el sagrado, lleno a rebosar de público. Cayó un breve aguacero. Después volvieron a despejarse los cielos y, ya de noche, todos se quedaron a contemplar las luces, las espléndidas fugas y cataratas de fuego.[943]

La imagen y el mito del Nepomuceno se convirtieron en insignia y obsesión de las tierras checas y moravas en la época barroca. Poesías, iglesias, capillas, cuadros, música, frescos, esculturas y arcos de triunfo subrayaron, variadamente, el tema de su martirio. Frecuentes pompas litúrgicas, frecuentes espectáculos procesionales exaltaron al máximo y mantuvieron viva la memoria del santo. Su fama se propagó por todo el orbe católico, hasta los confines de la tierra.

El puente Carlos albergaba, en principio, tan solo un crucifijo y un calvario. Con ocasión del tercer centenario de su ahogamiento (1683), en el punto desde el cual los esbirros le habían arrojado, fue colocada una estatua del taciturno penitente, la primera del cortejo barroco del puente. En el bronce, de Matyáš Rauchmüller, el canónigo, con barbita, lleva puesto el roquete y el sombrerito de tres picos y aprieta entre sus largos dedos una ramita de palmera y un crucifijo: ha desaparecido ya la aureola de cinco estrellitas que rodeaba su cabeza. En su muerte por agua, en la difusión de su culto, en el comienzo de la galería de estatuas sobre el puente, tuvo el río un singularísimo papel. Jan Zahradníček ha escrito:

¡Intercede por nosotros, santo Juan,
echado a los peces en el fango fluvial!
Las enjuagaduras que empujan hacia la corriente,
todos los náufragos por ella arrastrados,
los trapos ensangrentados por la destrucción,
todas las ropas que el vicio ha ensuciado,
toda la podredumbre que en ella se estruja:
todo encuentra en ti su confesor.[944]

Como si las sombras malsanas del poema *Edison* de Nezval, sombras de borrachos, de mujeres perdidas, de suicidas, de jugadores de azar, yendo a la deriva, confluyeran por el Moldava, desde el puente de las Legiones hasta el puente Carlos.

Aquella escultura sirvió de arquetipo para las innumerables estatuas del santo canónigo, que la devoción barroca colocó en las encrucijadas, en los puentes, a la sombra de los tilos en las plazoletas de los poblados bohemios y moravos.[945] A principios del XVIII, siguiendo el ejemplo del ciudadano que había mandado levantar el simulacro del Nepomuceno, burgueses, nobles, poderosos y monjes quisieron que figurara sobre el puente también su patrono (no en bronce, sino en tierra arenaria). Nació así esta gliptoteca admirable, única en el mundo, que, ondulando su larguísima horizontal, la pesada grupa de sus antepechos, con las verticales plásticas de las esculturas, convirtió el puente en una especie de majestuoso centauro de varias cabezas.

83

¿Recuerdas los primeros indicios de la primavera, cuando las gaviotas regresaban al Moldava desde el lago Mácha y la señora Hlochová sacaba de sus arcones encajes de Flandes para lencería? El invierno se arrinconaba en las lecherías de fríos mostradores de zinc, en las chimeneas cubiertas con costras de nieve, en las callejuelas en penumbra de Malá Strana. Centelleaba, débilmente aún —como desde los cristales de una urna—, el sol pajizo, pero pronto, sobre la colina de Petřín, estallaría una floración de amarillas *Forsythia*, de lilas, de jazmines. Una floración febril, demente, que provocaba malestar, llenaba los rostros de manchas y cortaba la respiración. A propósito de aquella loca y fugaz inflorescencia —tan inverosímil en la consueta oscuridad de la ciudad moldaviana—, la mente rumia estas palabras de Kafka: «Qué desolación, un granero en primavera, un tísico en primavera».[946]

Abril: los domingos, de madrugada, bajábamos desde el Castillo. En la islita de Kampa había, entonces, un mercado de ollas. En Seifert se lee: «Los alfareros están cerca del mostrador, / golpean las ollas con un dedo, / tienen las manos llenas de flores».[947] Un hilo de

viento levantaba, en el río, trompos de agua. Los patos, que durante los hielos invernales se calientan con los chorros hirvientes de las Termas Carolinas, nadaban contentos hacia la barrera de vigas que protege los arcos del puente Carlos. «Locos tranquilos», los pescadores en sus barquitas, fumando en pipa, impasibles como los demonios acuátiles de los cuadros de Lada, mantenían su sedal sumergido en el río. Bastaba un débil reflejo del sol, para que las estatuas de los santos del puente se iluminaran, saliendo de su envoltorio de hollín invernal. Aún hoy regreso con la memoria, corriendo Castillo abajo, como el solo de una «molesta» (*neodbytná*) línea de Kupka, una línea que se retuerce y se encorva por aquellas callejuelas, ansiosa de amor.

En el puente, que une Malá Strana con la Ciudad Vieja, se empezó a trabajar en julio de 1357, es decir, en los años de Carlos IV.[948] Inventó sus estructuras el arquitecto suabo Petr Parléř, que había llegado a Praga en 1353, para continuar la construcción de la catedral de San Vito, emprendida por Matyáš de Arrás. El puente anterior, levantado entre 1157 y 1572 probablemente por picapedreros italianos, previo deseo de la reina Judita, consorte del rey Vladislav II, se había derrumbado, bajo la furia de las aguas, en febrero de 1342. Para el nuevo puente, en lugar de la marga habitual, se usó la más duradera piedra arenisca de Nehvizdy: se cuenta que, para reforzarla, los ciudadanos de Velvary enviaron cestas y canastos de huevos duros, y los de Unhošt', quesos y cuajadas para encolar la argamasa.[949] A lo largo de los siglos, los viajeros han admirado su larga trayectoria, que por el lado de Malá Strana forma un recodo; sus dieciséis arcos, sus góticas torres terminales, estos admirables prismas compactos con puertas ojivales y techos de aguja y estatuas sobre repisas, y blasones y almenajes y pináculos.

Se llamaba, en un principio, puente de Piedra o puente de Praga: solo a partir de 1870 tomó el nombre de su fundador. La leyenda reza que en un pilar está escondida la milagrosa espada del mítico príncipe Bruncvík, que san Venceslao empuñará para derrotar a la soldadesca enemiga, cuando Bohemia esté en peligro.[950] Quimeras, castillos en el aire. Pero una profecía truculenta sentencia que, algún día, en el puente, los checos escasearán más que los ciervos de cuernos de oro. Los dientes del tiempo, los tiroteos, la intolerancia del agua han demostrado más de una vez la solidez de

sus estructuras. Igual sufrimiento que con el incendio, que había quemado el Národní Divadlo (Teatro Nacional) de Praga, en 1881, padeció el pueblo checo con la inundación de 1890, que derribó un trecho del puente, tragando algunos grupos escultóricos, después recuperados.

Este camino suspendido, siempre a la gresca con los caprichos de los hielos y de las corrientes, fue, en otros tiempos, una arteria central de la ciudad, un paso frecuentadísimo: por ello, al hablar de cualquier lugar muy animado, decía la fantasía popular: «Es como el puente de Praga». Una copla afirmaba: «Sobre el puente de Praga / crece el romero».[951] Para cruzarlo, las mercancías estaban cargadas con un impuesto, y otro especial, el *méchess*, debían desembolsar los judíos.

Allí acampaban, especialmente en la edad barroca, multitud de holgazanes y de mendigos. Mendigos ávidos y molestos, como el que tiende la mano hacia san Martín en el grupo esculpido por Konrád Max Süssner (1690) en la cercana iglesia de San Francisco de los Crucíferos. Y pícaros que, para obtener limosnas, ponían cara de padecer gangrena en una pierna o la enfermedad de san Lázaro o el fuego de san Antonio, mostrando llagas, fístulas y ampollas que se habían compuesto mezclando muérdago, menstruo y harina. El jesuita Albrecht Chanovský, que no se avergonzaba de sentarse en carros de barro y estiércol, como si fueran carros de triunfo, y de acompañar a desgraciados y piojosos, solía ir «con la alforja a la espalda como un pordiosero por las calles más pobladas de la ciudad e incluso por el puente de Praga».[952] Pienso que allí aparecía a menudo el pintor barroco Petr Jan Brandl (1668-1735), vividor borrachín y lleno de deudas. También cuenta la leyenda que, después de la Montaña Blanca, como para simbolizar el declive y la humillación del pueblo checo, allí mendigaba el poeta Šimon Lomnický de Budeč, el héroe del relato de Zeyer *Inultus*: leyenda inspirada, tal vez, por el hecho de que el poeta, que era, en realidad, un camelón, firmaba también como Ptocheus.[953]

84

A principios del Setecientos el puente Carlos se pobló, por tanto, de

estatuas que reflejan la victoria de la Contrarreforma en Bohemia, la Iglesia triunfante un siglo después de la Montaña Blanca, la expansión del catolicismo por comarcas lejanas. En el arco de ocho años (1706-1714), sobre las larguísimas horizontales de los parapetos, sobre los fuertes pilares profundamente metidos en el río, fue surgiendo un ejército de grupos escultóricos a distancias ritmadas, como los nombres de una letanía. Si allí abajo, en la islita de Kampa, el poeta lamenta la sofocante estrechez de los muros, que a menudo llevan en la cima «la bien nutrida por el Barroco / estatua de la muerte»,[954] en el paseo, que tiene su origen en el puente del Santo Ángel, los santos —*in cymbalis bene sonantibus*—, mezcla de fervor visionario y de anhelos de trascendencia, están rodeados por aire, agua, nubes, inmensos baldaquines de cielos, y un hormigueo de gaviotas que caen en círculo sobre las olas. Autoridades, claustros, colegios, familias gentilicias y burguesas encargaron estos maniquíes de piedra arenisca a varios escultores, entre los que destacan Matěj Václav Jäckel, Jan Oldřich Mayer, Ferdinand Maxmilián Brokof y Matyáš Bernard Braun. Polvorientas procesiones con flores del campo llegaban desde las provincias morava y bohemia para mascullar padrenuestros ante este escaparate de barones celestiales.

Pero no puede entenderse la magia del puente Carlos sin incluir en ella las arquitecturas contiguas que, según Miloš Marten, expresan al unísono «todo el drama del espíritu latino».[955] Por el lado de la Ciudad Vieja, la íntima y agradable plazuela de los Crucíferos, arca de joyas barrocas, «risueño parterre»[956] a cuyos márgenes asoman las iglesias de San Salvador y San Francisco, además del Klementinum. Por el lado de Malá Strana, la catedral de San Nicolás, sobre la cual «un capricho encantador ha colocado la invertida copa esmeralda de una cúpula de cardenillo, como un faro de luz triunfal.[957] En la silueta de la Ciudad Vieja, la iglesia de San Francisco de los Crucíferos, con la curva elástica de su pura y ligera cúpula, da respuesta a las agujas de la torre del puente, constituyendo una doble consonancia, un matrimonio de gótico y Barroco. Y con este acuerdo, por el otro lado del puente, se corresponde el perfecto equilibrio entre la torre gótica de la entrada de Malá Strana y la cúpula de malaquita de San Nicolás, «enorme rosa verde»,[958] que armoniza, a su vez, con la de San Francisco de los Crucíferos.

Sobre el pórtico y sobre el techo de San Salvador, en los nichos de la fachada y en el ático de San Francisco, tienen su nido bastantes estatuas de evangelistas, jesuitas, teólogos, obispos o ángeles con los instrumentos del martirio de Cristo. De aquí, de este vivero y emporio de santos, de la cálida galería de San Salvador, sale el cortejo de arenisca que ocupa los parapetos del puente. El cortejo sale, solemne como las apoteosis de la pintura bohemia barroca, hacia la catedral de San Nicolás, cuya verde cúpula, en este malabarismo de semiesferas y de triángulos, parece hincharse según se va acercando uno a la gliptoteca fluvial.

Seifert habla de las abejas que en primavera, ateridas como si hubieran nacido entre picaduras de hielo, salen volando de las sotanas de los santos doctores y soldados de Cristo alineados sobre el puente Carlos.[959] Este desfile de piedra arenisca, que a un viajero extranjero le pareció una doble fila de mosqueteros,[960] es, también, una prestigiosa reseña de indumentarias: dalmáticas, mitras, birretes de picos, pastorales, casullas, capas pluviales, telas de vuelo, cascadas de pliegues, túnicas que parecen olas enfurecidas. Al repertorio de vestuario, debe añadirse un arsenal de objetos: cruces, evangelios, cadenas, rosarios, aureolas pegadas al occípite con un palito de los de algodón dulce; y los libros y la pluma de santo Tomás, las vasijas de san Antonio de Padua, el código de san Ivo, la clava de san Judas Tadeo, los frasquitos de ungüentos de los médicos Cosme y Damián.

Esos barones celestiales tienen también su propio zoo, pero el paseo sobre el río es, principalmente, un derroche de querubines. Un ángel lleva una cesta de pan, otro quiere transvasar el mar con una caracola, otro tiene una colmena, otros sujetan blasones, pergaminos y demás atributos de los distintos patronos. Alguno se aferra a las rocas, otro hace remolinos en el aire como una flor alada. En el grupo de san Cayetano, cabecitas de ángeles están suspendidas, junto a manojos de nubes de piedra, de un obelisco que culmina en un gran corazón. Aunque rico en glorias locales, este circo de santos da testimonio del exotismo tan querido por el Barroco.[961] Pienso en el turco y en el judío del tronco de cono, volcado, del basamento de san Vicente Ferrer y de san Procopio (el judío barbudo que, envuelto en un *táless* y con las manos arrugadas, parece estar allí como un cónsul del fabuloso entorno de Rabbi Löw); en el turco guardián de los prisioneros cristianos sobre el

pedestal de san Félix de Valois y de san Juan de Matha; en el príncipe indio y en los dos pajes arrodillados ante san Francisco Javier, que levanta la cruz, y en el negro, en el tártaro, en el japonés, en el indio modelados sobre el dado del mismo grupo, o en la Asia con ropajes de maga sobre el plinto de san Ignacio.

Algunas esculturas del cónclave moldaviano se imprimen con prepotencia en la memoria. Nos fascina, de modo especial, el grupo de santa Luitgarda. Dirigiéndose a Cristo, el poeta y organista barroco Adam Michna z Otradovic había escrito: «Santa Luthgardys, constante / tu amada virgen amante / halló en tu corazón convite / y dulce hidromel exquisito».[962] La balada de piedra esculpida por Braun refleja admirablemente el espasmo de la cisterciense flamenca enamorada de Cristo. *Vivificum latus exugit cor mutuans corde*. Luitgarda, lánguida por el calor de los sentidos como una rosa estival, agarra —de rodillas— las rodillas de Cristo, que, clavada la mano izquierda en la cruz, posa la derecha sobre el hombro de su mística concubina. Esta escena de ardor casi venéreo y de indómita ilusión, a la que asisten angelotes-niños y grupos de nubes, este «de tú a tú» de la tierra al cielo, cuyo impulso dramático se ve incrementado por la disposición asimétrica de todo el grupo, se desarrolla sobre un pesado peñasco, tan tempestuosamente ondulado como las mangazas amplias y cadentes de la pretenciosa túnica de la cisterciense. Por su afán de trascendencia, por su inquietud, las esculturas de Braun son todas de un mismo corte: pero un torbellino aún más furioso remueve y agita los brocados duros como látigos que rodean el cuerpo —excavado por un diluvio de arrugas y deformidades— de otra estatua suya de otro grupo, esta vez de madera de tilo: el viejo rapaz san Judas Tadeo.

La más inquietante imagen de la gliptoteca del río es el turco de un grupo de Brokof, el conocido como Turek na Mostě, el Turco del Puente, que, entre las extrañezas de Praga, puede hacer causa común con el Golem y con la fantasma barbuda de santa Starosta (Heilige Kümmernis), en Loreta. El grupo escultórico representa a san Félix de Valois y a san Juan de Matha —fundadores de la orden trinitaria, que se proponía rescatar a los cristianos del yugo de los infieles— y también —quién sabe por qué junto a ellos, como un intruso— a Iván, santo eslavo. Los tres patronos campean sobre una cárcel de roca, desde cuya ventana enrejada, retorciéndose, tres católicos desesperados invocan ayuda. Apoyado en la roca,

frunciendo el ceño, somnoliento, solemne e impasible, vigila aquella gruta, aquel cáucaso, un *beglierbei*, un panzudo jenízaro de largos mostachos sobresalientes, una casaca llena de alamares, cimitarra y turbante turco. Su perrazo rabioso está casi en el parapeto, como para olfatear a los transeúntes. El ciervo de san Juan de Matha se estira desde las peñas rocosas, como si escuchara el lamento de los tres infelices. El planteamiento de todo el conjunto recuerda las agrupaciones de las figuritas en los nacimientos barrocos y las escenas minerarias esculpidas por los artesanos de Krušné Hory.[963]

Cuenta Oskar Wiener que Liliencron, en su recorrido enamorado por las calles de Praga, se rio con ganas del rudo mostacho del Turco y clavó una naranja —una naranja— en las fauces abiertas del can.[964] Las huellas paganas aún quedaban imprimidas por los campos de Centroeuropa cuando Brokof plasmó aquella estatua (1714). Simulacros de turcos, recuerdos de las correrías que los llevaron en 1683 hasta Viena, encontramos en todo el arte barroco bohemio: y no solo en las apoteosis pictóricas y en las esculturas, sino también en los cantos de feria, en los nacimientos, en las comedias folklóricas, en las mascaradas de San Nicolás y de Carnaval.[965] Pero el mustafá del puente Carlos no es una cariátide, un vencido, un esclavo, como en otras obras de hechura barroca,[966] sino una aparición espectral, un esbirro que hace temblar, como un personaje de la infernaliana de Meyrink.

En uno de sus relatos, Egon Erwin Kisch cuenta de un rico y maduro comerciante de alfombras persas, el armenio Zadriades Patkanian, que, trasladado a Praga, se casó con Miluška, la joven hija de un humilde talabartero. El tipejo llevaba siempre consigo, día y noche, el sable con el que había matado, en Erzurum, a su primera mujer. En la fantasía de la asustada Miluška, el truculento armenio empezó a identificarse con el maléfico Turco del Puente. Mientras aquel ahumado bobalicón se paseaba por las tabernas, la muchacha corría a los brazos de un joven de su edad, el especiero Toník. Una noche, volviendo tarde de su encuentro, Miluška, por superstición, arrojó una piedra contra la cimitarra del musulmán de piedra: y el arma, separada de la empuñadura, cayó al suelo hecha añicos. El armenio, que esperaba desde hacía horas con el cerebro echando humo a causa de los celos y con una mueca de verdugo —¡desdichado consorte!—, al extraer el sable para decapitar a Miluška, se encontró entre las manos tan solo el puño. [967]

Bien que ostenten un absorto sosiego, fijando sus pupilas de cal en el vacío de los cielos, o bien se abandonen a la furia del éxtasis, o representen conversiones y milagros, las estatuas de este camino de perfección tienen todas cierta sustancia teatral en los gestos, en el *pathos*, en el mismo movimiento de sus túnicas. El orgullo, la vanidad y cierta fanfarronería se mezclan, en ellas, con el ansia de vencer el peso que las ata a la tierra. Pienso en el énfasis de los santos Cosme y Damián, que, como dos charlatanes, ostentan sus fármacos; en el énfasis más bien blandengue de san Ivo, el patrono de los leguleyos; en el énfasis de san Vicente Ferrer, que resucita a un muerto en su féretro, y de san Procopio, el gran domador de diablos, bajo el cual rueda un Satanás.

Ninguno de estos santos aparece inerte y conforme y, a diferencia de la propia Praga, ninguno padece catatonía: sobre las tapas de los pedestales, escarpadas como precipicios, dan espectáculo simultáneamente, con agitados o solemnes movimientos de histriones celestiales y con habilidad de equilibristas, corriendo el riesgo, en cada movimiento, de precipitarse por los incomodísimos riscos. Para implicar en el juego a los transeúntes, algunas comparsas se asoman hasta rozarlos: el perro del Turco, por ejemplo, o ese ángel de san Francisco de Borja, que deja colgar libremente sus piernas del borde del plinto. Ni siquiera después del anochecer detienen las estatuas su representación. Antaño decían las malas lenguas que, a medianoche, discutían en términos muy elocuentes y con capciosidad teologal, y los borrachos, en las tabernas, referían sus diálogos imaginarios.

85

Nezval afirma: «Quien no ha visto de qué forma por la noche, ciertos días no marcados en el calendario, estas estatuas abandonan sus pedestales suicidas, para mezclarse con los caminantes nocturnos, para observar los doce puentes de Praga (desde aquí no se consigue verlos todos), no entenderá jamás mi poesía…».[968]

Leyendo las palabras nezvalianas, se me ha ocurrido la idea de hilvanar un loco espectáculo sobre aquel puente, sobre aquel adornadísimo barco superpoblado de estatuas. Por ello me dirijo a

usted, señor Krejča, director principal del Teatro de la Puerta (Za Branou); a usted, abundantísimo armario de creaciones escénicas, para que tenga a bien encargarse de la dirección, llamando a actuar no solo a los fantoches de piedra arenisca, sino también al agua del río y a los verdes telones de Petřín y al subpalco de Kampa, y a las torres y a los telares de nubes y a los fondos de Malá Strana y del Castillo. Déjese embarcar en la fantasía, ponga en marcha todo un ejército de artefactos y de máquinas suscitadoras de mutaciones por sorpresa, estrépitos endiablados, girándulas y apariciones mágicas.

Empezaremos con una luminaria que sea réplica de la que tuvo lugar la noche del 9 de octubre de 1729 en honor del Nepomuceno. Anochece. Como en un cuadro de Petr Brandl,[969] el sofocado vislumbre del último sol —escondido tras una nube—, la fría luz desganada el día que muere, choca con un cálido fluido luminoso, con una luz sacra, que parece manar de una paloma perdida, la ya desplumada paloma del Espíritu Santo. Retumba una triple salva de más de veinte espingardas que asusta a las gaviotas alocadas y a las campanas que canturreaban. Antorchitas acrobáticas, nidadas de luces se amontonan en las ventanas de los palacios nobiliarios, en las siluetas de los claustros, en el perímetro zigzagueante del Castillo. Las fachadas de los templos rebosan de emblemas, de transparentes, de aderezos alegóricos. Como filas de bastidores en prospección sucesiva, estallan las callejuelas trepadoras de Malá Strana.

El resplandor de fuegos polícromos encendidos en las torres del puente, cayendo al río, se funde con el relampagueo de rojas estrellas de adorno y de un crucifijo de llamas levantado sobre la cúpula de San Francisco. Como luciérnagas, se deslizan por el Moldava barquitas engalanadas con agujas de pino y con candiles temblorosos como conejos.[970] Como si fueran súbditos de un reino del revés, los fieles, arremolinados en el paseo que bordea el río, sobre la placita de los Crucíferos, en Kampa, escudriñan el cielo, desde cuyo techo cae un tropel de querubines, como en las apoteosis de la pintura barroca.

Trescientos músicos, dentro de dos barcos con trompetas y timbales, inician un concierto fluvial bajo el arco del puente sobre el que se levanta la estatua del Nepomuceno. E irrumpe una lluvia de bengalas por el firmamento, con espirales y soles giratorios formando frágiles alegorías sobre el taciturno patrono. Debajo del

puente, el agua excitada, cambiando continuamente de color, se torna ora verde como el olivar de Getsemaní, ora repugnante como el líquido en el que mojó sus manos Poncio Pilatos, ora amarillenta como vino con hiel, ora negra como la oscuridad del Calvario en la hora sexta, ora escarlata como la sangre de Nuestro Señor, ora lívida como su cuerpo clavado en la cruz, ora violácea como las sepulcrales telas de la Pasión, ora ceniza como el llanto de Praga, como Praga que, exánime, espera que alguien le tienda una esponja empapada en vinagre.

A medianoche, se apaga la luminaria. La masa se dispersa. Pero por el puente siguen pasando, ya con cuentagotas, gandules que se han emborrachado en las fuentes que salpicaban vino, delante del palacio del Arzobispo. Algunos, que cantan con voz achispada, llevan larguísimos cirios, como los que Brandl pintó en el cuadro *Smrt svatého Vintíře* (La muerte de san Vintír, 1718), en la iglesia de Santa Markéta en Praga-Břevnov. Pasan tres músicos vestidos de negro, con frac y bombín, los ojos enrojecidos sobre el rostro blanco de tiza y de albayalde y el oboe bajo el brazo. Cinco ángeles robustos, sosteniendo en la mano un lirio, una rama de palmera, una antorcha, una corona y una cruz (atributos del Nepomuceno) y saltando y bailando a imitación de David ante el arca, regresan a la iglesia de las ursulinas de Hradčany, volviéndose a colocar dentro del fresco de Václav Vavřinec Reiner (1727), del que se habían bajado para tomar parte en la fiesta. Pasan aún confidentes-arlequines y caifases e iscariotas y maléficos escribas y, blandiendo la espada, algún arrogante Episciòv o Reichsprotektor o don Marradas, algún fanfarrón vendido, algún lameculos que va a chivarse, algún don Servil, que se caga de miedo ante cualquier imposición extranjera. Pero juro meterme a fraile si esos tres que vienen ahora renqueando, gritando «Illalla, illalla, Maumeth, russoillalla», no son los tres esclavos cristianos que el turco mantenía en prisión.

De repente, se siente un estruendo, un ruido tan intolerable, que parece que nos encontremos en un aquelarre de los del nogal de Benevento. Como si tuvieran diez espíritus dentro del cuerpo, las estatuas saltan furiosamente, agitándose como marionetas colgadas de los dedos de ocultos titiriteros. Las leyendas latinas de los pedestales se enredan en incongruentes marañas y sopas de letras, similares a los «locogramas» de Jiří Kolář. Presas del miedo, los

últimos —demacrados— transeúntes empiezan a correr alocadamente.

Pero dura poco. Bien pronto, los santos vuelven a su inmovilidad, como ornamentaciones tumularias. «Desde el vacío, las estatuas —cuenta Meyrink— afloraban a los lados del puente como negros cadáveres».[971] Ahora todas parecen armazones de cenizas, sin un ápice del *pathos* que habitualmente las mueve: fetiches engalanados y gesticulantes, espantajos sagrados. La redundancia eclesiástica, el triunfalismo, la altanería de la indumentaria revelan su revés, una mezcla de vanidad, de luto, de embriaguez de la nada, un amargo sabor a muerte. Entre las estatuas aparecen algunas de las horribles momias que se conservan en féretros abiertos, dentro de las amplias criptas de la cercana iglesia españolizante de Santa María de las Victorias.[972] Desde lo alto del Castillo, un actor (tal vez, Radovan Lukavský), con un descomunal megáfono, recita el poema *Co Bůh? Člověk?* (¿Qué es Dios? ¿Qué es el Hombre?, 1658) del jesuita Bedřich Bridel, poema que contrapone a la gusanosa nadería de nuestros pobres cuerpos de barro, a la delgadez cuaresmal de nosotros, pobres servidores, la inmensa fuerza y autonomía del Señor.

Y en este momento se levanta un fortísimo nudo de viento, un viento de océano más que de río, de aquellos que suben las olas hasta el cielo y hacía que las carracas —los grandes barcos de madera de las compañías de Indias— fueran a pique. Durante esta tempestad, que imitará las borrascas tan frecuentemente descritas por la literatura barroca bohemia,[973] la turba de estatuas hará un *repulisti me domine*, los santos de piedra desaparecerán, dejando el puente desierto y espectral como una abadía abandonada.

Al amanecer, las estatuas, reaparecidas sobre los plintos, reanudan sus declamaciones y sermones, sus ejercicios de acrobacia y trascendencia, mientras los transeúntes atraviesan el pasillo fluvial con bolsas enormes, distraídos, ceñudos, sin fijarse siquiera en aquel cabaré litológico. Por detrás de las nubes, se adivina una larva del sol: y mientras las gaviotas se empinan, para después caer en picado, el sol, como diría Holan, «se desploma entre los dientes de las estatuas».[974] «Locos tranquilos», los pescadores, en sus cascarones de río, mantienen el sedal metido en el agua.[975] «Allí abajo, en el río —podemos leer en los diarios de Kafka—, había algunas barcas, los pescadores habían echado el cebo, el cielo

estaba cubierto. En el antepecho a orillas del río, algunos muchachotes estaban apoyados con las piernas cruzadas».[976] Las orillas hormiguearán de estos *cumilové*, holgazanes praguenses que pasan su tiempo mirando, peregrinos inmóviles que esperan. Arriba y abajo por el camino, un extraño tipo con chistera *altmodisch* venderá pequeños libros, pregonando: ¡Bonitas historias! ¡Bonitas historias! El Turco del Puente. El éxtasis de santa Luitgarda.

86

Praga mágica: receptáculo y armario de desechos y de objetos pasados, de viejos arneses inquietantes; ensamblaje de residuos, inmenso *tandlmark*, mercado de restos y baratijas. No es casual que, ya desde el siglo XVII, el *tandlmark* (o *tármark*) hormigueara en el corazón mismo de la capital bohemia, en medio de la Ciudad Vieja, fuera del gueto. Desde una maraña de barracas, revendedores y tramposos chillaban a cuál más, ofreciendo a la audiencia zapatones, monedas de oro y plata, relojes, sombreros, puñales, loros, jaulas de canarios, utensilios domésticos, antiguas biblias, incunables, libros, pieles y balandranes. Aquí, en el siglo XVII, el pintor Norbert Grund soltaba sus cuadritos por un ducado.[977] Mujerucas vendían tortas, carne de cerdo, guisantes llenos de grasa, alimentos adocenados que sacaban de calderas sobre ruedas. Un gran gentío curioso ondeaba por las callejas y plazoletas formadas por los hacinamientos de las deterioradas casuchas de madera. Buscones, fulanas y chulos se mezclaban en aquella masa.

Aunque pocos signos hayan quedado, en la sustancia de Praga persiste el hormigueo, el sortilegio del viejo *tandlmark*. Aún hoy, según Hrabal, en los residuos de aquel mercado «a las vendedoras de cintas les fluyen cintas de colores por la nariz cuando las miden con el codo, a las herboristas les nace cada día una sombrillita de la nuca», «las floristas guardan en sus bolsillos de canguro tulipanes de todos los colores», «loritos revolotean en sus jaulas, como metáforas poéticas», y viejecitas con «el rostro surcado por los signos del zodíaco y, en lugar de ojos, dos jirones de piel de gatopardo», «sacan a relucir locas chucherías»: «una vende rosas verdes de plumas, una espada de almirante y teclas de acordeón, otra ofrece

calzoncillos militares de gimnasia y cubos de tela y un mono empajado». Aún hoy se percibe «olor a recién nacido, a jergones empapados, a vinagre y a cáñamo».[978]

A principios de siglo, el *tandlmark* brillaba con especial lujo en Navidad. En la plaza de la Ciudad Vieja surgía, en una noche, una pequeña ciudad de temblorosas casetas. A las luces amarillentas de las farolas de gas le respondía, desde las casetas, un centelleo de velitas metidas en esferas de cristal, lucecillas mantenidas con aceite de colza.[979] En aquella comarca de fábula, me encontraba con impostores con diablillos cartesianos, adivinos con papagayos que extraían, a picotazos, el planeta de la fortuna, dálmatas con las canastas llenas de espejos, cuchillas de afeitar, preservativos. «Gelio, gelio: tutti frutti», gritaban los heladeros. Se oían reclamos absurdos: «Higos, higos de América. Tirantes de la bellísima reina Manda». Como ha escrito Paul Leppin, «entre caballeros de pan de especias, trompetas amarillas y tambores infantiles de colores, la gente se apretujaba, y entre las apreturas las muchachas se abrían camino de dos en dos. Revoloteando en el viento, las llamas temblaban encima de los dulces expuestos e iluminaban el rojo turbante de los vendedores de miel turca».[980]

En los tiros al blanco, custodiados por torpes mujeres acurrucadas como perrillos en una ventana, se disparaba sobre pipas de escayola. Kašpárek ofrecía su función burlesca en maltrechos quioscos de titiriteros. Contadores de cuentos soltaban historias de amor y de crímenes, indicando con una varita las escenas pintadas sobre una tela encerada. Para aumentar el pintoresco fárrago, intervenían también los teatros mecánicos, con sus escenitas sobre el trabajo en las minas, y además el panorama, los museos, los gabinetes de figuras de cera, con cabeza de cera parlante, dama decapitada y ninfa marina, una mezcla de mono empajado y carpa escamosa.[981]

El búlgaro Duko Petkovič vendía *sučuk* y miel turca —dura como el granito—, y *rahat lokum* con almendras amargas, y guirlache, cuyos trozos separaba del bloque con una pequeña hacha o, como recuerda Kisch, con una guillotina.[982] En las casetas de Praga-*tandlmark*, se amontonaban todo tipo de golosinas: pepermint, alfajor, «madera dulce», «pan de san Juan», *pendrek* (Bárendreck: caca de oso), es decir, regaliz, y *cukrkandl* (azúcar glaseado), y *mejdlíčko* (jaboncillo) —un prisma multicolor con sabor a jabón—, y

cornetes de nieve, y bolitas multicolores de semillas que servían para alejar a los gusanos, y bramantes con rosquillas dulces, y barquillos, y galletitas amargas, y almendras garrapiñadas, y *špalík* —pirulí de azúcar con forma cilíndrica, atravesado por una flor—, y ácoro azucarado, y demás innumerables estirpes de chucherías, delicias y blancos manjares. A ellos hay que añadir las figuritas de negros deshollinadores, que aparecían en los escaparates en las fiestas de san Nicolás, junto a nueces salpicadas de oro: deshollinadores de ciruelas secas y arrugadas, enfilados en largos palitos, con un blanco gorrito de papel y una escalerita sobre los hombros.[983]

Como símbolo de la Praga de los revendedores elegiremos al señor Marát, un ropavejero que, a finales del siglo pasado, se sentó durante veinte años, como el personaje de un pintor dominical, en su mísero banco bajo un arco del bajo pórtico frente al Café U Šturmů, en el Mercado del Carbón, es decir, en lo más apretado del *tandlmark*.[984] Después de haber sido granadero en cuatro guerras, pobre de solemnidad, se había puesto allí a venderles a los pordioseros trapos y restos recogidos entre montones de desechos. Con lluvia o con nieve, el ropavejero, de rostro arrebatado y lleno de arrugas, permanecía inmóvil sobre el fondo de aquel caserón decrépito, de aquella *haluzna* de paredes grises y descostradas.

Sobre el banco carcomido y en los jergones llenos de agujeros, tenía ropas estoposas, ollas rotas, cubiertos, lámparas, corbatas sucias, boquillas y urnas de pipas sin canuto, oxidadas tachuelas, zapatos sin talón ni suela, cepillos sin cerdas, redes de cadenetas, una colección de paraguas a los que les faltaban la cobertura y las varillas, cuellos sucios, restos de afeitadoras, de cuchillos, de gafas, tenedores partidos, maltrechos fascículos de novela negra: en pocas palabras, una chusma de miserables pajuelas, arrebañadas en los más remotos basureros y cagaderos de Praga. Ante esta babel de polvorientas menudencias se sentaba, majestuoso en su sillón de madera, el señor Marát, con una bata remendada y un grasiento quepis militar.

Praga no consiste solo en la fastuosidad del Barroco o en las verticales del gótico, sino también en esta *Merz* de chatarras, de cosas tiradas a la calle o encerradas en arcones, cosas conservadas por descuido o por ahorro, desechos o antiguallas de chamarilero, decadentes reliquias, que crecen como granos de mostaza en el

huerto de la fantasía.[985] La presencia judía, la parsimonia de los checos, su apego a los objetos, «compañeros silenciosos»,[986] y, sobre todo, a los fragmentos que bien pueden apañarse a falta de piezas nuevas: todo ello apoya mi concepción de Praga como mercado. Todavía en tiempos recientes, en viejas casas burguesas, se amontonaban en los arcones cuellos desteñidos y chisteras, que cierto señor Hloch, consejero de los Habsburgos, había llevado puestos en Viena, y rotos objetos de decoración y botines deformados y postales de colores y recortes de cosas ya inútiles, conservadas hasta la extrema decrepitud, como con vestidos anticuados de los sobrecargados armarios de la ventera en el Albergue de los Señores.[987]

Al metafísico *tandlmark* de la ciudad moldaviana pertenecen también las fruslerías de las veladas danzantes del Ochocientos, la quincalla melancólica de los bailes en Žofín y en otras salas, organizados por asociaciones de nombre floral: Nardo, Gardenia, Petunia: los cotillones, que las muchachas conservaban hasta la muerte en el fondo de cofres. Cotillones de cartón, de seda, de terciopelo, de piel; en forma de trébol de cuatro hojas, de hojas de tilo, de aljabas con flechas, de pequeños álbumes de bordes dorados, de manguitos con una chisterita giratoria que contenía la lista de los bailes. Todas las fruslerías de las fugaces fiestas, y los programas impresos en oro, en cinabrio, en plata, en papel glasé, con al lado un lapicerito, para que cada dama pudiera apuntarse el nombre del *partner*.[988]

Pero había otro *tandlmark,* el que se desplazaba de una hostería a otra, transformando toda Praga en una feria ambulante. En la novela *Santa Lucia*, Vilém Mrštík describió el vaivén de los revendedores por la cervecería U Fleků a finales del XIX: «… una mocita de cabeza rizada, que corría de mesa en mesa ofreciendo cajas de cerillas; mercaderes de Kočevje con cuévanos colgados del cuello, enharinados escultores con moldes de estatuas de escayola; humildes viejecitas con hacinadas pirámides de naranjas y manzanitas de Meissen; vendedores de cuadros con ensangrentadas imágenes de Cristo y con desnudas ninfas de seductoras piernas cruzadas y cuerpo de bailarina, veleros hechos con nueces, vendedores de guirlache y feriantes con pájaros que extraían planetas…».[989]

En la lista incluiremos, además, los múltiples vendedores de

frutas escarchadas, de barómetros, de globos, de billetes de lotería, de rollitos de arenques, de cochecitos, de almendras tostadas, de pepinillos ahogados en un sucio líquido oscuro. Una inagotable hilera de mercancías corría de taberna en taberna. Y no hay que olvidar las «pequeñas locomotoras de los castañeros», que por la noche «estaban con los ojos enrojecidos al borde de la calzada»;[990] y las nocturnas teteras con ruedas, los samovares semovientes, que tenían su prototipo en una minúscula máquina de vapor tirada por un perro y conocida como «Ambulancia de las bebidas calientes» o «Café Candelabro», porque el escanciador solía apoyarse a una farola.[991]

Este teatro de revendedores y chamarileros, de artilugios partidos y apagados, revive en los surrealistas praguenses, que, al igual que los parisienses, adoran los rancios fetiches de los *marchés aux puces*. Viejos *Automaten* con figurillas danzantes, esferas de cristal, tablas de tiro al blanco, telones de feria, tableros de quiromante con la parábola de la vida humana; máscaras, espejos, angelotes de estelas tumularias: el mohoso surtido del *tandlmark* se entremezcla con la utilería surrealista en las fotos del ciclo *Na jehlách těchto dní* (Sobre las puntas de estos días, 1935) del pintor jindřich Štyrský.[992] Un ángel colgado, con las alas desplegadas, del frontón de una tienda de ultramarinos, sostiene el letrero «Materialista». En un escaparate de peluquería coquetean maniquíes femeninos de cabellera ondulada, entre frascos y anuncios de Odol y Birkenwasser. Un morboso olor a ortopedia se propaga desde las muñecas rotas, desde los bustos de celuloide de Štyrský. Dándole la vuelta a la fórmula, puede decirse que, en virtud de su amor por las muñecas despiezadas (*rozbité panenky*), las dianas, los panópticos, los fantoches de las barberías, las estatuitas de madera de los carruseles, los carteles de los barracones y los objetos descalabrados, los surrealistas de Praga son los herederos del *tandlmark*.[993]

87

Praga mágica: conglomerado de hosterías y cervecerías de todo tipo, plexo de locales fumosos, mundo de borracheras solemnes y de

enredos de taberneros, presididos por el protector de los beodos, el genio de la alegre miseria Lumpacivagabundus. ¿Quién no recuerda los múltiples mesones de la novela de Hašek? ¿Quién no recuerda U Kalicha (El Cáliz), tierra prometida de Švejk y de Vodička, y el Kuklík, donde «tocan el violín y el acordeón» y «acuden damas y otros muchos exponentes de la sociedad bien educada, que no están admitidos en la Casa de Representación»?[994]

En la segunda mitad del XIX, la Ciudad Hebraica pululaba de innumerables tascas, que vaciaban el bolsillo y arruinaban el hígado. Dominó sobre las demás la equívoca U Dejlů , parada y refugio de la canalla. Esta cueva, fundada por el arruinado Mamert Dejl, antiguo propietario de una «casa amarilla» en Malá Strana y del Café Stará Slavia, era, a un tiempo, timba, bar y refugio de rameras. Y en el sótano, en una sofocante bodega, llamada Žbluňk (con palabra que imita la caída de un cuerpo dentro de una presa), sobre empapados colchones de paja, acampaban chusmas de miserables y ratas de alcantarilla, bribones, ladrones y falsificadores.

En aquel sótano espectral, en la humedad, a la débil luz de hollinientas lámparas de petróleo, los *žbluňkari*, que tenían prohibido el acceso a la taberna, hacían música con peines envueltos en papel de seda, jugaban a las cartas, inventaban teatros sin que los de arriba, los elegidos, se dieran cuenta. De cuando en cuando, los esbirros con penachos de plumas de gallo irrumpían en las catacumbas. El tabernero conseguía refrenar a los bribones refugiados en sus subterráneos, pero cuando, en 1893, se quitó la vida, colgándose de un árbol, la policía cerró el local U Dejlů y su hipogeo de callejeros.[995]

88

El mismo día se clausuró otra cueva, Batalión, de la que habla, en el *Golem* de Meyrink, el marionetista Zwakh, relatando las vicisitudes del doctor Hulbert. No Hulbert (ni Ungr), sino Uher se llamaba el extraño personaje, del que ahora trataré de dar suficiente cuenta. Nacido en 1830 y licenciado en leyes, František Uher se había convertido en un ilustre jurista, además de diputado de la Asamblea

bohemia. Según Zwakh, él tenía «la cara llena de verrugas y las piernas torcidas como un perro salchicha» y vivía, como un mendigo, en un desván.[996] La bellísima mujer con la que se había casado, veinte años más joven que él, le traicionó con su mejor amigo, el teniente Hojer, cruzando el charco, después de haberle sustraído todos sus bienes.[997] Según Meyrink, la frívola esposa, de noble origen pero sin riquezas dotales, se escapó, en cambio, con un estudiante pobre, al que Hulbert, sin hijos, había beneficiado, sin que jamás ninguna sospecha se insinuara en su ánimo.

Y ahora, ¡sal a escena, melodrama! Al saber de la infidelidad o al sorprenderles, Uher se desplomó como una encina arrancada. ¡Ah, renegada mujer, perra! Recobrado el conocimiento, dio muestras de locura, intentó dos veces el suicidio y, dado de alta en el hospital, buscó alivio en el alcohol. Según Meyrink, el marido sorprendió a la adúltera, mientras, por su cumpleaños, le llevaba un ramito de rosas: «Se dice que las azules nomeolvides pueden perder para siempre su color si, de repente, cae sobre ellas la mortecina, sulfurosa llama de un relámpago que presagia una granizada: lo que es seguro es que el alma del hombre quedó ciega para siempre el día que su suerte se hizo añicos».[998]

Abandonada la acogedora casa, empezó a dormir en establos y bodegas sobre montones de desechos, como un viejo objeto del Praga-*tandlmark*. Con ropas sucias y sin una mísera moneda, empezó a debilitarse y a adelgazar. Como una sombra, como una fiebre cuartanaria, como una momia de pie, pordioseaba por la calle hablando con latinajos, como un Pedante, suplicando a sus colegas abogados y a los secretarios, para poder beber con otros marginados.

Ignát Herrmann recuerda haberle encontrado por vez primera en 1869: «Los pies chapoteaban en zapatones desencolados, que a duras penas se mantenían juntos, haciendo torpes y arrastrados sus precipitados pasos. El temblequeo de las rodillas reforzaba esta impresión. Sus calzones estaban desflecados en los bajos, y llenos de viejo barro ya seco. Cubría el cuerpo un largo y estrecho guardapolvo en color teja fuertemente descolorido, cerrado hasta el mentón. Estaba claro que no llevaba camisa, y tal vez tampoco calzoncillos, pues los calzones se le pegaban encima como cuando hay viento. El hinchado y casi entumecido rostro se veía fajado, por debajo de la barbilla y en las orejas, por un sórdido pañuelo

arrugado. Un magullado bombín cubría, en la coronilla, el nudo del pañuelo». El hermano de Herrmann, doctor en leyes, le dio a Uher una monedita de plata, y aquel, «con qué avidez agarró la moneda, y qué sucias estaban sus manos. Tan sucias como su bastón astillado, al que le faltaba ya la punta. Sus mejillas estaban abotargadas. Tenía bolsas debajo de los ojos, y los ojos turbios, acuosos, encharcados, los mostachos como empapados de grasa, y el resto del rostro cubierto por un matorral cerdoso, como un presidiario».[999]

89

Meyrink cuenta que Hulbert, la misma noche del día en que sorprendió a su mujer con el galán, yacía, aturdido por el aguardiente, en el Salón Loisitschek, que después se convirtió en su asiduo refugio. Pero él confunde el Loisitschek con el Batalión. En efecto, el detalle de la cuchara de estaño atada a la mesa mediante una cadenita —cuchara con la que Zwakh marca el tiempo—[1000] remite a este segundo antro: es más, en la comedia de Šmíd *Batalión*, las cucharas están aseguradas con alambres, y no a las mesas, sino a las cacerolitas.

El Loisitschek de Meyrink, poblado de prostitutas espectrales y de loca apariencia diabólica, pintadas con llamativos colores, difiere, no ya del Batalión, sino incluso del verdadero Loisitschek. Despelujada covacha de Dlouhá Třída, entre el Municipio Judío y la Sinagoga Viejo-Nueva, la taberna U Lojzíčka sobrevivió más que las demás del Quinto Barrio. Se animaba después de la medianoche: y con la música de un piano desafinado, en el que cencerreaba un anciano pianista llamado «Señor Maestro», cantaban roncamente y bailoteaban las fulanas con los navajeros y los borrachos, para después apartarse y jugar al aquí-te-pillo, a palizas, a achuchones. El dueño, Alois Florian, conocido por el pueblo como Lojza o Lojzíček, pequeño hombrecillo gordinflón con alargada cabeza de piña entre hombros encogidos, terminó también por suicidarse, como Dejl.[1001]

Eran todos de la misma pasta estos antros y tugurios, estos escaparates de frentes sudadas y cabezas colgantes por la

estoposidad de la cerveza. Pero Gustav Meyrink transforma el vulgar Lojzícek en un local que conjuga los sabores de la Secession con un demonismo de ascendencia hoffmanniana, en un revoltijo a la vez trivial y onírico, en una gruta de máscaras mágicas y fantasmas ambiguos, de sinvergüenzas de rostro enrojecido, mancillados por el ángel de la perdición.

90

En la repugnante taberna hebrea Batalión, en la esquina entre la calle Platnéřská y la calle Mikulášská, frente al mesón La Rana Verde (U Zelené Žáby), se enselvaba una colección de existencias ajadas, de desamparados. Este foso era asilo nocturno y cuartel general de Hulbert-Uher.[1002] Un haz de luz violenta habría dejado al descubierto, en aquel bajo y angosto semisótano, en la sórdida penumbra, empapada de humo y de vapores venenosos, un hormigueo de figuras sospechosas, de tipos escapados a la autopsia, de mejillas mortecinas, como forradas de cera, de truhanes borrachos que canturreaban con voz ronca, de sucias mujeres de esquina, que prorrumpían en risas descomedidas, de harapientos con ojos turbios que exhalaban el alma en eructos, de rufianes, de tahúres, de malandrines.

Toda la decoración de esta madriguera de paredes desenladrilladas y sarrosas consistía en algunos bancos y mesas —a las cuales estaban atadas, con cadenitas de hierro, oxidadas cucharas—; un espejo roto encajonado al lado de la puerta; una pequeña estufa; un montón de toneles con ron y distintos aguardientes, entre ellos el de enebro y el de pérsico, que los clientes tomaban con una salsa de ajos comprada en la hostería de enfrente, y un mostrador atiborrado de garrafitas y jarras y vasos castigados: un mostrador detrás del cual reinaban el tabernero —un exvivandero tosco y jorobado— y su mujer, otrora guardiana de cárceles y, por ello, apodada «carcelera».

Batalión se llamó desde que, una noche de invierno, un borracho escribiera aquella palabra con tiza sobre las puertas decrépitas. Hulbert se concedió a sí mismo el cargo de presidente de la estrambótica compaña de «leones de la francachela» que allí tenían

su sede, de aquella compañía de desechos, amigos hasta la muerte y dispuestos a jugársela el uno por el otro. El «batallón», el coro de esta «balada de trapos»,[1003] obedecía al jurista: él dirigía las correrías de sus «súbditos», administraba el dinero, que los bribones conseguían con robos o con horas de pordioseo, y custodiaba el «archivo» y el guardarropa común, a saber, dos «trajes de representación»: uno de gala para las ocasiones solemnes (cuestación ante los peces gordos, llamadas a la policía, músicas y bodas), donde todo piojo se veía extraño e impropio, como un burro de gala, y el otro «de comercio», un conjunto de trapos leprosos, tan destrozados, que los policías no podían no empaquetar al que los llevara puestos. Y este era, precisamente, el propósito del «batalionista» elegido: dejarse encarcelar, para obtener en la prisión una ropa más digna, que luego podría venderle a un chamarilero, aumentando, con el importe obtenido, las arcas de la congregación.

El jurisconsulto bebía desesperadamente, hasta rodar por debajo de las mesas, durmiéndose derrengado. Y cuando —¡vuelve, melodrama!—, agazapado en una esquina, con los ojos meones, les contaba a sus compañeros su pasado, su amor infeliz, y les abría su almacén de afanes, su aduana de angustias, su tienda de quejas, el ruido, los gritos y las carcajadas cesaban como por ensalmo, y los pordioseros se quitaban el sombrero y agachaban la cabeza. Y no era raro, según Meyrink, que una ramera conmovida le dejara en la mano una flor medio ajada.[1004]

Los amigos trataron de arrancar a Uher de aquel antro, pero él volvía siempre a su Batalión y a su pérsico y, acogido con alegría por los tunantes, volvía a vestirse de harapos. Y cuando se hartó de los que querían ayudarle, les pidió a sus compañeros que echaran a todo «cuidador» intruso. Según Meyrink, le encontraron entumecido en un banco, a orillas del río. Pero al parecer, en realidad, fue recogido maltrecho detrás de un portal, sobre un montón de papelajos, y llevado al hospital de la Misericordia, donde murió el 11 de septiembre de 1871.

Era costumbre que a los funerales de todo doctor de la Universidad Carlos asistiera el decano y el conserje de su facultad, con sus enseñas. Detrás del carro mortuorio de dos caballos, que llevaba los restos de Hulbert-Uher desde la cámara mortuoria hasta el cementerio de Olšany, caminaban, entogados, los representantes de la Facultad de Jurisprudencia y el bedel con una capa de

terciopelo rojo con bordes de armiño, sosteniendo una cadena de oro sobre un cojín de brocado, y los monjes de la Misericordia y, a cierta distancia, todo el «batallón» lloroso, una muchedumbre de harapientos, e incluso, entre los demás, según Meyrink, un pedigüeño vestido con periódicos atados con bramante.

Cuenta Meyrink que, obedeciendo al testamento de Hulbert, cada «batalionista» recibía gratis cada día, en el Loisitschek, una sopa dentro de un cuenco excavado como escudilla en las mesas. En realidad, con la muerte de Uher, el Batalión se dispersó, y sus acólitos rindieron su alma a Dios por inopia o por etilismo. Más tarde, la taberna desapareció bajo la insignia del «saneamiento», como bajo la espada de un ángel exterminador.

91

Hulbert-Uher se convirtió en una imagen clave de la mitología praguense. La leyenda multiplicó desmesuradamente la desolación de su historia. Fue, sobre todo, el actor y cantante folk František Leopold Šmíd quien difundió el mito en su acto único *Batalión*, donde interpretaba al doctor Ungr (es decir, Uher), «rey de los vagabundos».[1005]

Šmíd (1848-1915) fundó el primer café-concierto praguense en la posada U Bílé Labutě (El Cisne Blanco), modelo de un criadero de cabaré y teatrillos de taberna, entre los cuales destaca, por su vinculación a Apollinaire, U Rozvařilů. Él interpretaba personajes caricaturescos del pueblo, figurillas de la vieja Praga, «holgazanes buenazos» y, especialmente, *pepíci*, es decir, chulos, con una gorra sesgada y un puro Virginia entre los labios. Sus comediuchas animaban a una poblada familia de ladronzuelos, acordeonistas, «filósofos» de los bajos fondos, prostitutas, héroes de taberna: lo que explica su acalorado interés por las vicisitudes de Uher.

El *Batalión* de Šmíd, «cuadro de ambiente alcohólico», describe con débil patetismo aquel «cubil de infamia», partiendo de la certeza de que la vida de los delincuentes es más pura que los días, adornados con oropeles, de los «buenos». En vano tratan sus colegas de sacarle del cloacoso charco: asqueado por la multiforme impostura de gente bien, Ungr vuelve una y otra vez a hundirse en

el sucio reino de los miserables, que lamentan su ausencia.

Šmíd vertió en la desgarradora decepción del jurista caído algo de su propia amargura de pequeño comediante encasillado en las pequeñas escenas de las hosterías. Su comediucha contiene todos los recursos lacrimógenos de las historias de huérfanos del Ochocientos: no falta el encuentro de una mujer de la calle con su hijo tísico. Sentado sobre un tonel, con los ojos clavados en el vacío, Ungr-Šmíd lanzaba los más dolorosos ayes que puedan salirle de corazón a un desesperado, y cantaba, con el temblor de un borracho que ve duplicadas las farolas, una canción tristísima, que provocó el llanto de muchas vidas rotas y de muchas almas ennegrecidas:

Ay, que todo ya es fango,
dura ha sido la prueba,
como un niño yo lloro,
pero ¿de qué me sirve?
El sol ya se ha apagado,
terminó el amor mío,
Dios te manda tormento,
pues me has abandonado.[1006]

En otra mediocre pieza teatral en un acto, *Vůdce Batalionu* (El comandante del Batalión) de Josef Haís-Týnecký (1885-1964), Uher, que ha acabado en el hospicio Na Karlově, toca al órgano esta canción, alternándola con motivos sacros. Aquí el jurista, venciendo la nostalgia de la taberna, anhela redimirse y reemprender una vida ordenada, en la esperanza de que vuelva aquella que le engañó por las charreteras de un oficial. Pero la mujer rechaza la oferta de reconciliación y Uher, estallando en una loca carcajada y arrancándose la corbata y el cuello tieso, maldice la sociedad biempensante, con su «impecable envoltura», con su «doradura moral».[1007]

La leyenda nos ha transmitido también los nombres de los marginados que rodeaban a Uher en el antro. Recordemos a alguno de los personajes de esta reunión de palafreneros de la noche y del infierno. El Desnarigado (Beznoska, alias Steinfelder), un larguirucho más chato que una alpargata, vendía tijeras y, como un preparador de piezas anatómicas, «rehacía la naturaleza», es decir, barnizaba pájaros vivos, para que tuvieran mayor brillo, y recosía

un animal en la piel de otro, convirtiendo los gorriones en amarillos canarios y los ratones en topos y en ardillas, para después despacharlos en el *tandlmark* como «portentos»; además, anticipándose a Hašek-Švejk, recogía por la calle perros bastardos, para los que inventaba una genealogía, vendiéndolos después a los bobalicones en el mercado. Vondra, hombrachón ancho y pesado, de nariz roja y mostachos marciales engominados en forma de cola de tarántula, narraba con énfasis sus aventuras como mercenario en las tropas del papa. Sargento mayor del Primo Bataliono Kačatore Estery, había luchado tan heroicamente en Pimonte, que se merecía un «metal» de plata, gastado después en vasos de pérsico.

De ser un incomprendido genio dramático se quejaba el histrión Votja Mušek. Enredándose los cabellos que le adornaban el cogote, recitaba fragmentos de Shakespeare, lamentándose de ofrecer perlas a los gorrinos, a la miserable canalla. Abandonada la compañía con la que actuaba, había llegado de provincias hasta el nido de Uher, en invierno, con un atuendo teatral, que el «batallón» malvendió en el *tandlmark*. El exestudiante tísico Bohouš Novák, asiduo de reformatorios y cárceles, vendía viñetas y canturreaba pícaros cuplés en locales elegantes, echando después las ganancias en la caja del «batallón». Con traje de turco había llegado al tugurio el químico Švarc, quien, despedido por borracho de la fábrica de cerveza en la que trabajaba, había cruzado los Balcanes, asociándose con gitanos, con arrieros, con cazadores de jabalíes, con bandidos, con comediantes. En crápulas había dilapidado los bienes de su rica familia el estudiante Švestka, fanático de la guitarra. En este festival de desechos no podía faltar un poeta, un poeta trágico y desesperado: Václav Šolc (1838-1871), el autor de la «floreal» colección *Prvosenky* (Primaveras, 1868).

92

El mito de Uher calca al dedillo las trayectorias decadentes de muchas figuras descarriadas del pasado siglo, que culminaban su existencia en el cieno de las tabernas. Ignát Herrmann se encargó de desmitificar la patética historia, quitándole al jurista borrachín la aureola que Šmíd le había puesto. Inútil empresa: como desalojar a

la alquimia de la callejuela de Oro.

Con meticulosas investigaciones, Herrmann comprobó que František Uher, nacido en Bystre (Waltersdorf, distrito de Lanškroun) el 23 de enero de 1825, había estudiado derecho en Olomouc y en Praga, licenciándose en 1856. En 1861 fue elegido diputado de la Asamblea bohemia, pero el mandato le fue suspendido el 26 de abril de 1864 por las continuas ausencias y por las borracheras. Herrmann demuestra que Uher contrajo matrimonio, en 1861, con una muchacha de provincias, la hija de un jabonero bien situado, Anita X., nacida en 1845 y, por tanto, veinte años más joven que él. La muchacha amaba a un jovencito, mercader del pueblo, pero el título y la posición de Uher deslumbraron a la madre de la muchacha, y, además, el jurista necesitaba aquella dote para saldar sus deudas.

Después de la boda, Uher descuidó a la novia, desapareciendo durante tres semanas, y pronto gastó todo su patrimonio, llegando a vender gran parte de los muebles. Alguien de la familia —la madre o el padrastro— fue a Praga a recuperarla, junto con los enseres supervivientes. Según Herrmann, por tanto, la mocita no arrebañó las riquezas de Uher ni huyó más allá del océano en compañía del mejor amigo de aquel, sino que únicamente volvió a su pueblo de origen, en la Bohemia oriental. Y, de vuelta en el pueblo, para olvidar, se dedicó a divertirse, a bailar y a coquetear y, levantando molinos de chismes, tuvo que ver con un molinero, con el que contrajo matrimonio al morir Uher. Pero el molinero empezó también a empinar el codo, se llenó de deudas y, finalmente, estiró la pata. Aninka marchó a vivir a Viena con un ferroviario.[1008]

Así, en el intento de construir un Uher-Hulbert distinto al del mito, un Uher bebedor aun antes de ser engañado, al robarle el desengaño de amor, Herrmann hilvanó otro urdido de acontecimientos no menos preñados de *kitsch*: otro melodrama, pero ya sin claroscuros ni sortilegio, sin el espacio de la noche, sin descenso a los infiernos.

Está claro, el «doctorado» de Uher no se parece a las ciencias mágicas de los archiveros y de los doctores de Hoffmann. Y, sin embargo, quien quisiera resucitar esta figura, debería sustraerla de las manos tiernas del libreto, aumentar en él aquella brizna de locura y de rebelión y de desolación que la leyenda le ha regalado. Transformar la fétida cueva, de la que Uher es príncipe, no ya en un

refugio gotoso de pequeños hombres a los que compadecer, sino en un teatro maligno, en un *panoptikum*.

Pero hay quien piensa que el Batalión, con sus borrachos y con sus mujeres perdidas, con sus tísicos y con sus estafadores, e incluso con un actor que recita párrafos de *Hamlet* y desprecia a los demás porque no le comprenden, no es sino un gorkiano albergue de los pobres. Un albergue, en cualquier caso, del que queda excluido todo Sàtin que manifieste esperanza en el alto destino del hombre, todo Lukà, todo mendigo que se erija en apóstol. El demonio de la crápula los ha hundido para siempre en el antro, y no hay insecticida para sus ropas, ni bebida que apague la sed del alma, ni salvación, porque todo es cero, como aseguran Hamm y Clov. Puede ocurrir tan solo que, al salir de estas páginas, el comediante Vojta Mušek vaya a colgarse, como hiciera, por otra parte, el actor del drama de Gorki.

93

En los cafés, en las tabernas, en las calles de Praga vegetaba un gran número de estrafalarios, de socarrones, de *Lustigmacher*, de cagasentencias, de *m'schugóim*, que contribuían a aumentar su originalidad.[1009]

Retratos de excéntricos de principios del siglo pasado se encuentran en las páginas del novelista y actor dramático Josef Jiří Kolář. Con la cara embadurnada de tiza blanca y rosa, las cejas y la melena pintadas con negro de humo, merodeaba por Praga, en negro frac, chaleco de flores y calzones blancos de cuero, el barón Bonjour, maestro de baile. Su frívola amada Sidonie se había escapado con un maestro de equitación. Y el barón, melancólico por naturaleza, caminaba con pequeños pasos de minué, murmurando en la roja corbata de lazo: «¡Sidonie! ¡Sidonie!» y sosteniendo en la mano izquierda, enguantada de amarillo sucio, un ramito de flores marchitas, como el oficial de *El sueño* de Strindberg.[1010]

Con el nombre de Rosina-Rosalia, señorita del perro (*slečna mopslová*), eran conocidas dos gemelas solteronas, idénticas en sus rasgos, en sus gestos y en su voz ronca, que vivían con su panzudo gozquillo en una ratonera de la calle de los Cadáveres (Umrlčí *ulice*)

en Malá Strana.[1011] Flacas, arrugadas, ceñudas, con pico de azor y grises ojos de gata maligna, vestían idéntico traje descolorido con ajada ola, negros velos y, como damas-demonios, un moñete de plumas de faisán mordisqueadas por los ratones.[1012]

En las postrimerías del siglo pasado, las familias burguesas de Praga conservaban álbumes hinchados con daguerrotipos enteros y medios bustos en un cajón del secreter o en una repisa del *věskostn*, el bargueño de la lencería[1013] —auténtico baúl de recuerdos y reliquias—, o bien en el salón, sobre una mesa ovalada, desde donde parecían hacerles señas a los gordos sillones forrados de percal y a la porcelana, a las tontas estatuillas, a la plata de una alacena acristalada. En la casa de los Hloch, de la calle Karolina Světlá, he encontrado un goloso álbum de viejas fotografías que retratan, sobre láminas de cobre plateado, a adivinos con muecas pringosas y calendarios egipcios,[1014] pronosticadores del tiempo, patéticos copleros de taberna, vendedores de objetos arcanos, actrices algo despelujadas, pero, sobre todo, tontainas y chiflados de finales del siglo pasado y principios del nuestro.

Entre los *Lustigmacher* praguenses del último Ochocientos destacaba Karlíček Bumm, un pobre diablo que se había vuelto loco a causa de un amor no correspondido o, según otros, por haber perdido todos sus bienes durante un incendio.[1015] Permanecía sentado, lúgubre como un oráculo, en los escalones de la estación de la calle Hybernská, vendiendo banderitas de papel de colores. La masa curiosa rodeaba a Karlíček, mofándose de él como de Jonás el Idiota de un «arabesco» de Neruda.[1016] Pero su calma estallaba en cólera salvaje, en pedrea de imprecaciones, si un impertinente le gritaba la frase *kapsa hoří* (el bolsillo arde). Sobre Karlíček corría, incluso, una coplilla checoalemana de rima infantil, digna de las retahílas de Wilhelm Busch.

Con su aspecto fúnebre contrastaba el rostro feliz del Señor Doctor (Pan Doktor), un tonto que se dejaba caer por Malá Strana con unas gafas de cuerno sin cristales, saludando benévolamente y soltando latinajos como un falso forense. Otro loco, llamado Chaloupko, tancuj! (Chaloupka, ¡danza!), imitaba por la noche, en las tabernas, para gozo de los borrachos y a cambio de alguna moneda, los torpes andares y el baile de los osos.[1017] También de noche, recorría la Ciudad Vieja Der Schlafende Honzíček (Honzíček el Durmiente), con un cuévano a la espalda lleno de rosquillas, de

las que echaban mano los vagabundos, sin despertar al falso sonámbulo.[1018] Con paso acelerado caminaba en medio de la calzada, colgado de su enorme nariz, Jakob Weiss, apodado Haschile, el no va más de los mendigos, el oráculo de los pedigüeños, que conseguía limosnas en las tabernas, sin que jamás aceptara de los clientes menos de diez cracias.[1019]

¡Qué limbo, qué *Bedlam* de chiflados! Pero ninguno supera en fantastiquería al Hombre-Tabaco (Tabákový Muž), que corveteó por las calles de Praga en el setenta del siglo pasado. Larguirucho de nariz aguileña, vestía un traje marrón, una camisa de algodón estampada con dibujos marrones, una flotante chalina de seda marrón, un sombrero marrón, zapatos de tela marrón, guantes marrones, y llevaba siempre, entre sus dedos, un Virginia, como el barón Victor van Dirsztay en un cuadro de Kokoschka. También sus cabellos eran castaños, y con hebras marrones estaba hecho el largo cordelillo de su reloj. Solo sus gafas eran de cristal blanco, pero de cuando en cuando las frotaba con una bayetilla marrón. Así, todo orquestado en el mismo tono, y además de piel morena y con tenebrosos mostachos, parecía un descomunal cigarro puro, un ídolo de nicotina, y no es de extrañar que la gente le apodara Virginius.

Fanático del tabaco, como el Manilov de las *Almas muertas*, Virginius (es decir, el escritor checoalemán Eduard Maria Schranka) había reunido, en un gran armario con vitrina, todo tipo de utensilios de fumador: pipas de magnesita, guarnecidas con plata y boquillas de todas las formas; pipas de raíz, de ámbar, de terracota, de greda, narguile y *čibuky* a la turca, envueltos en seda y brocados y decorados con cañutillo y perlas; pipas de opio, fósforos, viejos mecheros, platitos de ágata y cristal con pizcas de rapé, de escamitas, de macuba. Frente al mastodóntico armario, en un mueble más pequeño, se amontonaban libros de todas las épocas sobre el cultivo y los usos de esta planta de las solanáceas.

El cuarto-museo de Virginius ostentaba paredes marrones con verdes arabescos de hojas de *Nicotiana tabacum*, y, sobre las mismas paredes, una serie de cuadritos de género sobre las costumbres de los fumadores. El pavimento, el biombo, la alfombra y la cama (desde los almohadones hasta las mantas y las colchas) eran también marrones. Marrones las chinelas debajo de la cama. Encima de varias mesas, Virginius tenía una exposición de pirámides y cajas

de brillante tabaco en rama o picado, cajetillas de Maryland, rascadores para escarbar las urnas de las pipas, toscanos y trabucos, candeleros de madera para encender los puros por medio de rollitos de papel llamados *fidibus* y otros cientos de bagatelas para fumadores. Además de la historia de los guantes, de la cerveza y de la sopa, este tipo había escrito, claro está, un «libro marrón» (*Braunbuch*), es decir, un centón de anécdotas en torno al tabaco.[1020]

94

En un relato de Bohumil Hrabal,[1021] un viejo charlatán, de la misma calaña que los personajillos de Hašek, suelta un largo monólogo ininterrumpido, un cómico discurso sin ton ni son, urdido con reminiscencias de los tiempos de la monarquía, con palabras altisonantes y a despropósito, con absurdas remisiones a parábolas sacras y a libros de sueños, con anécdotas eróticas, con sentencias de fanfarrón, con historias de patio de vecinos: un discurso que continuamente alterna una trampería zorril con una rimbombante palabrería de predicador dominical. Es difícil, en estos chiflados praguenses, discernir el límite entre el sosiego simplón de naíf y la astucia de zorro viejo, de modo que habrá que dejar sentado que se trataba de socarrones tan dobles como las cebollas.

De tal ambigüedad fue muestra, por ejemplo, el vagabundo judío Weissenstein Karel, que frecuentaba el ambiente de los literatos hebreoalemanes del Café Arco. Hidrocéfalo de cuerpo desmirriado, este personaje, ataviado siempre con ropas ridículas, se expresaba en una macarrónica mezcla de checo, alemán y yidis. Siempre le llamaban así, anteponiendo el apellido al nombre. Sus biógrafos (Haas, Werfel, Urzidil) han sintetizado los avatares de su vida casi como la parodia de un motivo del expresionismo: la rebelión del hijo contra un padre tirano.[1022] El padre de Weissenstein Karel poseía un miserable despacho de aguardiente y de *slivovice* en un pueblo moravo. Pero el hijo, que, desde niño, había devorado librejos contra el alcoholismo, un domingo por la noche, mientras el antro rebosaba de borrachos, subido a una mesa, empezó a amenazar con castigos divinos e insoportables desgracias a los bebedores y al padre, que hacía pasar por Kümmel asquerosos

orujos amarillentos y por vino un sórdido caldo morado. El padre, enfurecido, le echó de casa.

Un moralismo hipócrita de Ejército de Salvación, una caricatura del compadecimiento fraterno propugnado por Werfel en la colección *Der Weltfreund* y un untuoso esmero de lima sorda inspiraban los gestos de Weissenstein Karel, el cual, expulsado de la familia, recorrió las ferias con un mercader de artilugios asombrosos y trabajó como mozo en una carnicería. Puesto que el carnicero, siempre borracho, pegaba a su mujer, el mozo le aconsejó que huyera, pero ella, que era una casquivana pero tenía a su marido en palmitas, le chivó a este el solícito consejo, y Weissenstein Karel tuvo que huir con el rabo entre las piernas. En la huida, llegó al Café Arco y, entablada amistad con los escritores que lo frecuentaban, vivió desde entonces a su costa, como un holgazán servil, entreteniéndolos con sus sermones contra el alcoholismo, el adulterio y el libertinaje. Aunque trataron varias veces de deshacerse de él, encargándole algún trabajo, él, imperturbable, volvía, aunque fuera a pie y desde lejos, no sintiéndose con ánimos para abandonarlos.

Los estrambóticos de Praga están invadidos por un afán incontenible por confabular, por desahogarse en charlas, por aturdir a los interlocutores con sus diatribas. Hrabal les denomina *pábitelé*, un término que significa a un tiempo «parlanchín» y «fanfarrón».[1023] Se trata, por lo general, de pequeños hombrecillos, arrollados por la locomotora de los acontecimientos —de «existencias descoloridas», como diría Neruda,[1024] de «perlitas sobre el fondo», como diría Hrabal—,[1025] que encuentran consuelo en las extravagancias y en la sonoridad de las chácharas, en una logorrea de la que Švejk ofreció magníficos ejemplos. Conocí en cierta ocasión a uno de esos sabidillos ansiosos por adoctrinar con su labia: *pan* Topol, un desarraigado rubiejo y deslavado, muy servicial, que había desempeñado distintos trabajos, desde carbonero hasta guardarropero de teatro; un falso ingenuo de ojillos azules, que se pirraba por la cerveza como las negro-amarillas oropéndolas se pirran por las peras y las ciruelas, bebiendo a continuación zumo de coles para disimular el vapor del lúpulo. Si le llamabas, acudía con aire sorprendido, bailando claqué como un Fred Astaire de provincias, y volcándote encima un diluvio de argucias y de anécdotas, en su mayoría picantes, sobre sus escarceos con hembras

de buenas nalgas y mejores pantorrillas.

Por otra parte, en la vieja Praga no había gran distancia entre estos raros de lengua afilada y los «desmelenados», sobre todo aquellos que gravitaban alrededor de Jaroslav Hašek. Un ejemplo característico fue el pintor y actor Emil Artur Pittermann Longen, recordado por Kafka en sus diarios por sus «bromas mímicas», por «un bonito salto de *clown* por encima de una silla hasta detrás de los bastidores».[1026] Longen, *bohémien* despreocupado, «rareza humana» y «mezcla bastarda de un habitante de ciudad y un piel roja» —como él mismo se definió en la deslavazada novela *Herečka* (La actriz)—,[1027] escribió bastantes comedias y farsas de cabaré, ambientadas en el mundo austrohúngaro, donde aparecen las mismas figuras que en las narraciones de Kisch y de Hašek y la materia es la misma: soldadesca, simulatoria, escatológica.[1028] Pero lo que aquí quiero poner de relieve es su extravagancia, su propensión a la charla, su facilidad para regañar. No es extraño que Kubišta, en una carta de 1910 dirigida al también pintor Vincenc Beneš, se quejara: «Pittermann llega a aterrorizarnos con su verborrea y con sus continuas discusiones».[1029]

No se olvide de mí, señor Ripellino. El que me llama es uno de los más raros *Lustigmacher* de Praga: Ferda Mestek de Podskal, empresario de barracón, revendedor, *Hanswurst*, domador de pulgas y *Hochstapler*. Minúsculo hombrecillo de enorme nariz puntiaguda,[1030] este charlatán encaja bien en la Praga de feria de las últimas décadas de la monarquía. La Praga en la que se exhibieron Donna Hypolita con sus tetazas como damajuanas —semiesferas capaces de sostener una viga con dos señores encima—,[1031] el gigante moravo Josef Drasal, que podía desgraciar a una vaca con un solo puñetazo y encender su cigarro en las farolas, como en una viñeta cómica,[1032] y la marquesa de Pompadour, liliputiense vestida al estilo rococó, con su graciosa compañía de enanitos.[1033]

Por el barrio praguense de Podskalí, en el que había nacido, Ferda Mestek había añadido a su apellido, con la vanidad de los chulos que lo habitan, el título gentilicio «de Podskal». Se le encontraba en todas las ferias del territorio austrohúngaro, tratando de atraer a la gente indecisa ante pequeños circos y casetas de madera. Según Bass, «había realizado giras con el soldado más alto del ejército búlgaro, con el circo de las pulgas, con cinco enanos, con tres gigantescos hermanos rusos, con una dama sin piernas, con

un ternero bicéfalo, con Ilona —una dama que se elevaba por el aire—, con una compañía de figuras de cera, con una dama tatuada, con una dama barbuda, con una dama-serpiente, con una dama que desaparecía, con la princesa Ygarta y con la mujer araña».[1034] Pero más frecuentemente vendía en las ferias chucherías de todo tipo: «limonada fría en botellas como remedio contra el cólera, cajitas de clavos de especia como preventivo contra los hijos ilegítimos, un jabón infalible contra la podagra y pastillas para evitar la caída del cabello».[1035] Problema crucial en el imperio de los Habsburgos, este de la calvicie, como atestiguan el vaniloquio de Švejk sobre el cabello, en el tren, frente al general mayor Von Schwarzburg,[1036] y el anuncio de Anna Csillag, la muchacha calva a la que un bálsamo milagroso de su producción había proporcionado una muy prolija melena.[1037]

Jaroslav Hašek cuenta, en uno de sus relatos,[1038] de un viaje por la provincia bohemia, emprendido junto al «domador de serpientes» Ferda Mestek y un tal Švestka, propietario de una montaña rusa, de un tiovivo y de un tiro al blanco, para presentar un tiburón, «terror de los mares del Norte», que había comprado en Praga, una mañana, saliendo de la hostería, a un revendedor de peces marinos. El público afluye curioso, «como cuando se besan las reliquias de los santos». Pero la aventura termina pésimamente y el trío acaba a la sombra, pues el tiburón se descompone y, pese a sus aspersiones de esencias, emana vaharadas pestilentes que hacen desmayarse a los espectadores.

La mala suerte perseguía a Ferda, y no había trabajo en el que durara mucho. «Si tuvieras un negocio de pompas fúnebres —le decía su mujer—, seguro que no se moriría ya nadie. Y si, a pesar de todo, te encargaran un ataúd, al día siguiente vendría el difunto a devolvértelo, confesándose que había cerrado los ojos solo por chanza».[1039] En los días más desgraciados, Ferda permanecía, deprimido, en las tabernas, y su nariz, enorme excrecencia, «colgaba tristemente por encima del vaso vacío, como un pepinillo amargo de punta mordisqueada». Pero, si percibía en el aire olor a dinero, la nariz «brincaba hacia arriba como un payaso dispuesto a hacer su número».[1040]

En el anecdotario de Praga, el nombre de Mestek quedará vinculado, sobre todo, al teatro de las pulgas. Este género, muy difundido en aquellos tiempos por Centroeuropa,[1041] consistía

habitualmente en un desfile de pulgas, que arrastraban a otras en un carrito. Pero los espectáculos de nuestro Ferda eran más vistosos, porque, como un Barnum, él poseía un amplísimo surtido de estos insectos, una auténtica escudería: pulgas acróbatas, pulgas de vara, atadas a carrozas, ómnibus y cureñas de minúsculos cañones; pulgas bailarinas con falditas de papel charol, pulgas batiéndose en duelo con sablecitos de papel, una orquesta de pulgas.[1042] En sus chapuceras memorias, borroneadas por deseo de Kisch, él presume de haber comprado siempre, para su teatrillo, solo «pulgas humanas de buena familia», excluyendo las conservadas en botellas de alcohólicos, porque no soportaba pulgas borrachas, o en cajas de sales de Seidlitz, porque envilecidas por flujos de vientre.[1043] La picaresca existencia, la fecalidad de las historias que giran alrededor de su figura y las fanfarronadas aproximan al «noble» Ferda Mestek de Podskal —cuyo blasón representaba «tres desafíos en campo azul»—[1044] a Josef Švejk y, más aún, al creador de Švejk, su amigo y compañero de tugurio.

95

La biografía del *clown* Jaroslav Hašek (nacido en Praga el 30 de abril de 1883) se articula en una serie de secuencias cómicas, al estilo de ciertas películas mudas: Hašek-especiero, Hašek-redactor de una revista zoológica, Hašek-marido, Hašek-comerciante de perros, Hašek-líder político, Hašek-comisario bolchevique, pero, sobre todo, Hašek-burlón y pícaro de taberna. Una biografía salpicada de anécdotas, en las que se hace difícil separar la verdad de las mentiras y fanfarronadas que, en memorias confusas y a saltos, inventaron sus compañeros de francachela: el pintor Josef Lada, Emil Artur Longen, František Langer, el histrión Václav Menger, el actor de cabaré y narrador Eduard Bass, el escritor nómada Zdeněk Matěj Kuděj y Franta Sauer —agente de seguros, contrabandista de sacarina, librero ambulante, cómico y *Spassmacher*—,[1045] héroes a su vez de otros sainetes y otras historias, que unidos formaban un bufonesco archipiélago, una saga empapada de cerveza.

Como Ensor en Ostende, entre las fruslerías que vendía su padre

en la tienda familiar,[1046] como Charlot detrás del mostrador, tratando de desmontar y sacarle las tripas a un despertador, en el despacho del usurero,[1047] encontramos a Hašek, en sus comienzos como dependiente de la droguería-especiería Las Tres Esferas de Oro (U Tří Zlatých Koulí), del escrupuloso y gazmoño señor Ferdinand Kokoška —apodado Radix—, en la esquina entre Na Perštýně y la calle Martinská, sobre cuyo letrero, como delante de todos los negocios de «materialistas», es decir, de drogueros, en la vieja Praga, colgaba un ángel polícromo de alas desplegadas.[1048] En la penumbra de aquel cuchitril, semejante a un taller de alquimista y oliendo a laca, a cinamomo, a gotas de alcanfor, a raticidas, a trementina, a betún, a colofonia, a eléboro fétido y a infusión de tila, Hašek manipulaba milagrosas decocciones y mejunjes y se burlaba de los envidiosos aprendices, echando en sus cervezas polvos purgativos.

La secuencia de la droguería acaba así: el señor Kokoška se deleitaba pintando cuadritos sobre cristal, y Hašek le hizo enfurecer, añadiéndole barba e impertinentes de muelle a una vaca que aquel había pintado, una vaca alpina que, con aquellos añadidos, se parecía al austero revendedor de productos coloniales. «Yo también —dirá Švejk— he sido aprendiz de droguero con cierto señor Kokoška Na Perštýně, en Praga. Era realmente un chiflado, y cuando una vez, por error, prendí fuego a un barril de gasolina, me echó fuera, y el consorcio no quiso volverme a admitir, de modo que, por causa de un estúpido barril, no pude terminar el aprendizaje».[1049]

En la esperanza de forjarse una buena posición para poder casarse con su amada, Hašek asumió, en el otoño de 1908, la dirección de la revista divulgativa para criadores y zoófilos *Svět Zvířat* (El Mundo de los Animales).[1050] Con un mastín de la perrera anexa a la redacción, efectuaba, como un Jerôme Savary con sus «bestias tristes», recorridos de propaganda por Praga. Reina de aquella perrera era la señorita Julia, una monita amaestrada, pero revoltosilla y turbulenta, que procedía del circo Hagenbeck de Hamburgo y con la que Hašek tenía gran confianza.[1051]

El escritor dio un cariz inusitado a la revista, convirtiéndola en una especie de caprichoso Brahm, en un inventario de inexistentes animales, dignos de figurar en un Grand Magic Circus o más bien en la galería de monstruos del doctor Katzenberger de Jean Paul: el

tiranosaurio, los cacatúa-murciélagos, el oso Asvaíl, el tiburón cerúleo, la pulga paleozoica (*Paleopsylla khuniana*), la ballena de vientre sulfúreo.[1052] De la ballena «dotada de una vejiga llena de ácido fórmico» y de la «pulga del ingeniero Khún», parásita de prehistóricos topos, habla también, en el *Švejk*, el voluntario de alistamiento anual Marek, *alter ego* de Hašek, contando haber descubierto también, mientras trabajaba como redactor de *Svět Zvířat* , el «felición furbesco, mamífero de la familia de los canguros, el buey comestible, prototipo de la vaca, y el infusorio de sepias»: «¿Tenían noticia, Brehm y sus secuaces, de mi murciélago de la isla de Islandia, el "murciélago remoto", de mi gato doméstico de la cumbre del monte Kilimanjaro, que llevaba el apelativo de "pastociervo irascible"?».[1053]

Firmando a menudo los artículos con el nombre de su amigo Lada y provocando polémicas entre los científicos, Hašek discutía, con la seriedad de un libro de texto, sobre el alcoholismo entre los animales y sobre sus reacciones ante la música, y disparaba noticias sensacionales: que los ratones almizcleros, criados en el castillo de Dobříš, habían invadido el Moldava y que bien pronto los lobos salvajes se venderían como perros normales. A pesar de que, en el *Švejk*, el voluntario Marek afirma haber conducido a la desesperación y a la muerte, con sus extraños hallazgos, al señor Václav Fuchs, dueño de la revista,[1054] en realidad también la secuencia del «mundo de los animales» terminó con la expulsión del flemático mistificador.

Una intencionada malicia se trasluce en estas «maravillas» de barracón. En efecto, poco después, cuenta Švejk de «cierto Mestek» que, en un panorama de la calle Havlíčkova, mostraba por un agujero un «animal inventado», una «sirena marina», en realidad, una vulgar prostituta de Žižkov, que «tenía las piernas envueltas en un velo verde que debía representar la cola, los cabellos pintados de verde y las manos enfundadas en guantes, sobre los que se habían pegado aletas de cartón igualmente verdes, y en la espalda un timón asegurado con un bramante».[1055]

El señor Josef Mayer, estuquista de mucho crédito y dueño de un edificio de tres plantas, no podía, desde luego, sentirse proclive a conceder la mano de su hija a un muerto de hambre, a un

anárquico, a un beodo como Hašek. La hija del señor Mayer, Jarmila, aunque, en el fondo, aspirara a una sólida *Gemütlichkeit* burguesa, admiraba, por sus bravuconadas, a su Grýša (diminutivo de Ricardo Corazón de León) particular, y empezó a admirarle aún más cuando, el 1 de mayo de 1907, fue metido entre rejas por ultraje a un policía.[1056]

Las cartas de Hašek a Jarmila son increíbles arcas de banalidades, de algodones, de ternurismos, de arras nupciales, de almibarado *kitsch*, de infantil candidez. Manifiesta en ellas, continuamente, su propósito de enmendarse, de dejar de beber; de no descuidar la vestimenta, de desistir del desmelenamiento. La cursilería empalagosa de aquellas misivas, como, por otra parte, su falso retorno a la fe católica y el simulado abandono de la anarquía, no son sino las ambigüedades de una secuencia, de un episodio, de un *ludus* conyugal, en el que el *clown* se planta la máscara de tranquilo burgués.

Solo así, él obtiene, después de muchos enfrentamientos, el consentimiento del señor Mayer. Después del matrimonio (celebrado el 15 de mayo de 1910 en la iglesia de Santa Ludmila en Praga-Vinohrady), interpretó el papel de conservador cándido y serio, como el muñequito de una tarta nupcial: rechazando las bebidas, afirmaba que, después de un año de prueba, su suegro premiaría su abstinencia con una importante suma. Pero sus hábitos de vagabundo prevalecieron, sus escapadas echaron por tierra sus buenos propósitos. El borracho desaparecía durante días enteros, dejando a Jarmila en la desesperación. El nacimiento de su hijo Richard (Ríša), en abril de 1912, no le distrajo de las extravagancias. Una anécdota cuenta que Hašek se dejó a su hijo en una hostería, adonde le había llevado para mostrárselo a los amigos; otra, que se jugó a las cartas el dinero para el cochecito; la tercera, que desapareció como el cuervo con el pretexto de irse a por cerveza, cuando llegaron los Mayer a visitar a la puérpera.[1057] La verdad es que Jarmila se refugió con el recién nacido en casa de sus padres.

En Rusia, durante la guerra civil, Hašek se casó con una joven huérfana, Šura, es decir, Alexandra Gavrílovna L'vova, a la que conoció en Ufa durante los días en que era comisario político de la quinta división.[1058] Si bien la muchacha rusa le siguió después dócilmente hasta Checoslovaquia, Hašek, de vuelta en Praga y con

nuevo «disfraz», trató de volver a acercarse a Jarmila, escribiéndole cartas angelicales henchidas de arrepentimiento, en las que apoyaba, con oportunas alabanzas, sus ambiciones de autora de relatos de mujeres, pedía perdón por su vicioso pasado, juraba que la boda con Šura había sido un error y que los bolcheviques le habían perseguido. No consiguió recomponer los restos de la unión destruida; sin embargo, siguieron viéndose a escondidas, y Jarmila le presentó a su hijo de nueve años como «el señor redactor». Hašek, que en Rusia había llevado siempre al cuello una medalla grande con la efigie del hijo, le acarició los cabellos y le habló de usted. Ríša sabía que su padre había caído en Siberia, como legionario.[1059]

A finales de 1911, Hašek abrió, en el distrito de Košíře, un Instituto Cinológico (Kynologický Ústav), es decir, una tienda de perros. En compañía de un ayudante tristón, el señor Čížek, se puso a recoger perrazos vagabundos, que después vendía como ejemplares de raza, inventando su ascendencia.[1060]

El episodio se interrumpió rápidamente, porque los clientes se percataron bien pronto del engaño. Pero Hašek transmitió su experiencia a Švejk, que, precisamente, «vivía de la venta de perros, feos monstruos bastardos, cuya genealogía falsificaba».[1061] El bravo soldado conversa, como un experimentado cinófilo, con el confidente de la policía Bretschneider,[1062] y al teniente Lukáš le explica, con competencia, la forma de teñir a los perros viejos para rejuvenecerlos, o bien la de inventarse el árbol genealógico.[1063] Švejk copia la habilidad de su autor como recogeperros cuando, causando gran revuelo, captura al perrillo de cuadra del cretino coronel Bedřich Kraus von Zillergut.[1064]

Los perros, y en general los animales del bestiario de Hašek, son sucios y rapaces. Situaremos, por un lado, las bestias mansas y soñadoras de Franz Marc, por otro, los perros teratológicos, los «monstruos horrendos» que Švejk le encasqueta a Bretschneider: «El San Bernardo era un cruce entre un impuro perro de lanas y un callejero, el fox terrier tenía orejas de perro salchicha y tamaño de perro de carnicero con las patas torcidas, como si hubiese padecido raquitismo. La cabeza del Leonberger recordaba el morro peloso de un guardián de cuadra; tenía la cola mocha, la estatura —también—

de un salchicha y el tafanario desnudo, como los famosos perritos esquilados americanos».[1065] Monstruos de caseta de feria, dignos de asociarse con las anacondas y las pulgas de Ferda Mestek.

En la primavera de 1911, acercándose las elecciones al Parlamento regional bohemio, Hašek fundó con algunos acólitos el Partido del Progreso Moderado en los Límites de la Ley (Strana Mírného Pokroku v Mezích Zákona).[1066] Partido fantasmal y mistificador, expresión de la bohemia de taberna, que tuvo su sede en el figón U Zvěřinů, también llamado Kravín, y en otros tugurios, porque «el alcohol es la leche materna de la política».[1067] Partido cuyo jugo agridulce, cuyo principio socarrón era el siguiente: todo radicalismo es dañino, y el progreso de la sociedad debe ser conseguido gradualmente y sin sacudidas. Partido que reflejaba, en sus programas de burla, en la fingida obediencia, la picaresca cachaza de Hašek.

Las reuniones de esta chiflada tertulia se convirtieron en una atracción para los intelectuales y artistas praguenses. Daban comienzo a las ocho de la tarde: después del canto coral de un himno, compuesto por el poeta Josef Mach, Jaroslav Hašek, «el más grande escritor checo»,[1068] empezaba a charlar como una urraca durante horas y horas, con cómica pachorra, de los daños que causa el alcoholismo, de la rehabilitación de los animales, de los santos, de las sufragistas, de los misioneros y de los alimentos adulterados. Una oleada de chácharas sin sentido, de citas inventadas, de hipérboles, de alucinantes promesas, de frases ampulosas, de palabras sacadas de anuncios o de los ídolos de otros partidos. Sin inmutarse ante las pitadas y las punzadas de los presentes, el candidato locuaz, alternando las palabras con grandes tragos de cerveza, insistía en la necesidad de abolir el pago en las letrinas públicas y la propina a los porteros por abrir de noche, con lo cual se acarreó la perpetua enemistad de los mismos.[1069]

La secuencia, el episodio parlero del escandaloso disfrazado de conservador, de sumiso ciudadano Habsburgo, concluye con el estrepitoso fracaso del ridículo partido, que, en las elecciones, obtuvo a duras penas una veintena de votos.

Como predicador político, Hašek reveló grandes dotes de improvisador y de cómico. Por otra parte, al igual que otros exponentes del desmelenamiento —de la «bohemia»— de Praga (Bass, Mach, Longen, Langer), también él actuó en comediuchas satíricas, en *sketches*, en parodias literarias: en el Montmartre, en la Kopmanka y, con el grupo de los Hermanos Macabeos, en la taberna U Zvěřinů.[1070] Hacia 1912, varias tabernas de Praga montaban estruendosas veladas de cabaré, con la ayuda de desenfrenados de la clase de Hašek. Pero este, aunque desplegara las velas como un galeón, en el fondo era un actor malucho y de poco peso: un farsante descuidadísimo, lunático, un antojadizo bagatelero.

En la segunda parte de su vida, a su regreso de la Unión Soviética, actuó en el cabaré Červená Sedma (El Siete de Corazones), tambaleándose como un tentetieso por la borrachera, sucio y con los zapatos embarrados. Farfullaba boberías sin sentido, repetía una y otra vez su relato *Cómo encontré al autor de mi necrológica*, una réplica satírica contra el poeta Jaroslav Kolman-Cassius, que, en un malvado artículo titulado «Zrádce» (El traidor, 1919), le había dado por muerto en el vórtice de la revolución, definiéndole como «sinvergüenza y farsante».[1071] En enero de 1921, pronunció, en la Červená Sedma, un monólogo sobre «los usos y las costumbres chinas y mongolas»: fingiendo buscar palabras en un diccionario, que era, en realidad, un horario de trenes, aseguraba, con seriedad bachillera, que en mongol *čo* quiere decir «caballo», un par de caballos es *čočo* y *čočočočočočo* toda una yeguada.[1072] Estamos en pleno dadaísmo. En septiembre del mismo año, Kurt Schwitters y Raoul Hausmann protagonizarían en Praga una velada Merz und Antidada.[1073]

Cuando, en 1915, fue llamado a filas, Hašek asumió una actitud semiseria de patriota Habsburgo y de celoso soldado. Antes de trasladarse a České Budějovice, donde tenía su sede el 91.º batallón de infantería, al que había sido destinado, canturreaba por la noche en las tabernas, con su desentonadísima voz, cuplés militares, tratando con desprecio y jactancia a la gente de paisano, como progenie de cobardes.[1074] Sobre sus desventuras cuarteleras se difundieron muchas leyendas. Se dijo que había sido detenido por desertor o que le habían expulsado del curso de cadetes alumnos o

que consiguió pasar por epiléptico.[1075] Lo cierto es que debió de poner en apuros a sus superiores.

Pronto, en los bares de la ciudad del Moldava empezó a serpentear una recua locuaz de noticias contradictorias sobre su muerte atroz. Se murmuraba que un tribunal de guerra le había condenado al cadalso por indisciplina, que había muerto ahogado en el Dnestr o abatido en el campo de batalla en Galicia; que en Odesa, en una taberna del puerto, durante una riña, unos marineros borrachos habían acabado con él, o que había caído a manos de legionarios checoslovacos, enfurecidos por su traición.[1076] Así, «la tendencia bohemia a inventar baladas —afirma František Langer— atribuye al mayor humorista de Praga los más tristes destinos».[1077] «En los cinco o seis años de estancia en Rusia —escribirá Hašek más tarde— he muerto o he sido asesinado varias veces, por varias organizaciones o por individuos. De vuelta en la patria, he descubierto haber sido ahorcado tres veces, fusilado dos y, en una ocasión, descuartizado por salvajes kirguises cerca en un pequeño lago de Kale-Yšel. Finalmente, haber sido mortalmente apuñalado en una riña salvaje con marineros borrachos en una taberna de Odesa. Esta versión me parece la más probable».[1078]

En realidad, tras un viaje tortuoso, llegó al frente sobre el Bug, en Sokal' (Galicia austríaca), donde su compañía, en julio de 1915, sufrió fuertes pérdidas. El pánico en las filas austríacas era tal que, cuando Hašek —impasible— volvió a la retaguardia con trescientos rusos por él capturados, el mando se dio a la fuga, creyendo que se trataba de un nuevo ataque adversario.[1079] Poco después, el 24 de septiembre, durante la batalla de Chorupany, Hašek, que esperaba la ocasión propicia, fue quien se pasó al enemigo, junto a František Strašlipka, un ladrillero de Hostivice que, con su índole palabrera y fanfarrona, influyó en la imagen del soldado Švejk.[1080]

En el campo de prisioneros de Tock en Samara, donde causaban estragos el tifus y la disentería y la *nagàjka* de los cosacos, el calavera, el tabernario se convirtió en propagandista de la resistencia antiaustríaca. Cuando los rusos, que miraban con recelo a los indóciles súbditos del imperio Habsburgo, permitieron la formación de unidades checoslovacas (1916), él no dudó en enrolarse. Y en la revista *Čechoslovan* de Kiev empezó a tachar de austrofilia y de cobardía filistea a los renitentes, exaltando las tendencias eslavófilas y filozaristas del grupo de Kiev, que disentía

del occidentalismo del de Petrogrado.

Hašek propugnó en aquellos días la unión de Bohemia a la Rusia de los Romanov, y la coronación del zar ruso como rey de Bohemia, con un ardor y una vehemencia que causaron perplejidad, despertando el recuerdo de los tiempos en que desvariaba por su Partido del Progreso Moderado en los Límites de la Ley. Incluso fue detenido por un violento libelo contra los componentes de la sección de Petrogrado del Consejo Nacional Checoslovaco, pero se encontró en primera línea cuando las brigadas de Masaryk, durante la vana ofensiva de Kérensky, derrotaron en Zborov (julio de 1917) a fuertes secciones austríacas y alemanas.

Estallada la Revolución de Octubre, en un primer momento combatió a los bolcheviques: fantaseaba con que las legiones atacaran Austria, pasando por el Cáucaso, Persia y Rumanía. Pero, en cuanto Masaryk las incorporó en las fuerzas armadas francesas, ordenando su traslado a occidente a través de Siberia, se adhirió al bolchevismo y empezó a predicar para que se unieran al Ejército Rojo. Era la mejor manera para ganarse una orden de arresto por parte del mando checoslovaco. Para huir del control de los legionarios, en Samara, en julio de 1918, se pasó por «hijo tonto de nacimiento de un colono alemán de Turquestán». Nuevas ambigüedades, nuevo disfraz: payaso tonto, zoquete perdido entre los tártaros.

En septiembre de 1918, en Simbirsk, son los rojos los que le hacen prisionero, tomándole por un emisario enemigo. Después, nuevo cambio imprevisto: a finales de año está en Bugul'mà, en el Estado Mayor de la 26.ª división soviética. Atrapado en el torbellino de la guerra civil, Jaroslav Románovič Gašek se prodiga sin descanso, desplazándose de Ufa a Omsk y de Novosibírsk a Krasnojarsk. Redacta revistas y periódicos en ruso, en serbio, en magiar, en alemán, incluso en burjato-mongol. Organiza las secciones extranjeras del Quinto Ejército y una sección secreta contra los espías legionarios. Se convierte en un temido comisario político y durante cierto tiempo gobierna, como el sátrapa Patera de Kubin, sobre un territorio asiático mayor que Checoslovaquia.[1081] Se cuenta que en todos aquellos años había dejado de beber.[1082]

A través de las distintas máscaras se trasluce, siempre, la auténtica sustancia de Hašek, su naturaleza errante, pendenciera, desordenada, su habilidad de saltimbanqui ambulante. Ya en su

primera juventud le gustó vagabundear, sucio y desaliñado, corroborando el mito del vagabundo (*tulák*), tan propio de su generación.

Acababa de encontrar trabajo, en 1902, en la banca Slavie, cuando escapó de la oficina, primero hacia Eslovaquia y después a los Balcanes, donde había estallado la revuelta antiturca.[1083] Sería largo enumerar todas sus correrías: Zdeněk Matěj Kuděj ha descrito su desordenado zigzaguear por la Bohemia central, en el que él mismo le acompañó durante los veranos del 13 y del 14.[1084] Con la impaciencia se explica la adhesión de Hašek al grupo de los poetas anárquicos, de los cuales fue el más turbulento.[1085] También su forma de escribir acusaba su inquietud: escribía con demasiada ligereza, en un momento, incluso entre el ruido de las hosterías. Y rápidamente llevaba a las redacciones los relatos y bocetos recién creados, para obtener inmediatamente el pago, que derrochaba en bebidas o repartía con los pobres.[1086]

Como la hiedra mete sus barbas en las cortezas de las encinas, así Hašek se enredaba con la cerveza de las tabernas praguenses. Fueron más de cien los figones por él frecuentados: en este diluvio de alcohol salen a flote los nombres de Tůmovka, Hlavovka, Montmartre, Demínka, U Fleků, U Kalicha (El Cáliz) y U Zlatého Litru (El Litro de Oro).[1087] Solo en la embriaguez nocturna, en covachas y antros ennegrecidos por el humo y rociados con escupitajos; en medio de borrachos torcidos e hinchados y con sombreros de payaso, como los pintados por Josef Čapek; solo en el barrunte amargo de cerveza orinada y amoniacal que exhala de las letrinas de los tugurios; solo en aquellas esperpénticas cuevas se enfervorece su fantasía. Para él, la taberna se convierte no ya en un *hortus deliciarum*, sino en una metafórica maqueta del mundo: un mundo visto con unos ojos enrojecidos por el humo excesivo, con la turbiedad de las borracheras.

A menudo, volviendo, con aire compungido, de sus escapadas, Hašek daba a entender que estaba arrepentido y deseoso de enmendarse, pero al día siguiente reemprendía el vuelo. Pésimos resultados consiguió algún hombre formal que se propuso desviarle de tan ruinosa existencia. El explorador A. V. Fric, por ejemplo, le hospedó en su mansión de Košíře, donde entre reliquias y curiosidades exóticas, tenía también un indio de la tribu de los cheroquis. Puesto que Hašek se escapaba todas las noches, Fric le

encerró con víveres y con una resma de papel para escribir. Pero el calavera consiguió evadirse igualmente, dejando la cantina vacía y la resma de folios blancos convertida en una flotilla de barquitos.[1088]

Hašek no dejó escapar nunca la ocasión de unirse a malandrines, rufianes, rameras y otros desgraciados de los bajos fondos de Praga, así como a todo tipo de excéntricos y chiflados. Si llamásemos, desde las sombras, a sus amigos, los primeros en acudir serían el director de circo Jakl, el mísero comediante nómada Václav Čimera con la funambulista Esmeralda, el luchador Karlas, la quiromante Cléo de Merodo, exconcubina del rey de Bélgica, y, sobre todo, Ferda Mestek de Podskal, para cuyo teatrillo de pulgas se improvisó pregonero, y el buen ladrón Oldřich Zounek, apodado Hanuška, al que había conocido en prisión.[1089] Por estas amistades con malos sujetos y con gente de barracón de feria; por los «disfraces» asumidos a lo largo de los años; por la incapacidad para llevar una existencia tranquila y por su facilidad para la escritura, Hašek se asemeja al narrador ruso Kuprín, alegre compadre de cíngaros, beodos, ladrones de caballos, tahúres, artistas del *chapiteau* como el *clown* Žakomino, levantadores de pesas como el bigotudo y fornido Iván Poddubnyj; a Kuprín, que fue árbitro en los campeonatos de lucha francesa bajo la carpa de los circos, pescador, bombero y otros muchos oficios; a Kuprín, que escribía de un tirón en las mesas de las hosterías.[1090]

Hašek cambiaba continuamente de morada, durmiendo en la esquina de una taberna o en casa de amigos, a los que causaba frecuentes disgustos y molestias con sus extravagancias. Se conformaba con poco: un canapé, un abrigo como manta y una alfombrilla enrollada como almohada. Su agobio era siempre el mismo: desaparecer, desaparecer. Como si el detenerse demasiado en un sitio pudiera despertar la curiosidad de la muerte. Donde más aguantó —aunque también aquí con rebeldías y repentinos regresos a lo hijo pródigo— fue en casa del pintor Lada: en los breves intervalos en que allí paraba, clavaba en la puerta un letrerito negro ribeteado en plata, como una esquela mortuoria, con la leyenda: «Jaroslav Hašek, imperial regio escritor, padre de los pobres de espíritu y patentado clarividente parisiense».[1091]

Como si hubiera salido de las páginas de una novelita cómico-

costumbrista bohemia, a Hašek le gustaba condenadamente la burla, la mofa. Si le daba el antojo burlesco, no conocía rémora ni medida. Los testimonios de sus compañeros de copas abundan de sus locuras, de sus fantasmadas. Nos limitaremos a relatar dos.

Una noche de febrero de 1911, subiéndose al pretil del puente Carlos, allí donde se levanta la estatua del Nepomuceno, hizo intención de tirarse al río. Un peluquero de teatro, que pasaba por allí, le agarró y pidió auxilio. Hašek, escurriéndose como una anguila, empezó a arrancar las plumas de gallo del sombrero de los guardias, que habían acudido inmediatamente. En la comisaría, con un nuevo disfraz, representó el papel del mentecato. Y por ello acabó en el manicomio, de donde —como Švejk después— no quería ya salir.[1092] Aunque acostumbrados a su afán por la falsificación, cabría, sin embargo, preguntarse: ¿fue todo, en efecto, una broma, un *Schabernack,* una ficción grotesca, una bravata de borracho? ¿O acaso se nos escapa la desesperación que invadía su continuo reírse de los demás y de sí mismo?

Cuando, a finales de 1914, el ejército ruso desbarató en Galicia y los praguenses decían: «En Náchod ya hablan ruso», Hašek fue a vivir a la posada U Valšů de la calle Karolina Světlá, inscribiéndose en el libro de huéspedes como Ivàn Fiòdorovič Kuznecòv o, según otros, Lev Likolàevič Turgènev, o Ivàn lvànovič Ledrpalesík, comerciante de Kiev procedente de Moscú. Finalidad del viaje: «Revisión del Estado Mayor austríaco». El portero, pálido, creyendo encontrarse ante un clarísimo espía, llamó precipitadamente a los gendarmes. Ante el comisario, y acarreándose con ello cinco días de cárcel, Hašek declaró, con su cara mofletuda de hombre vulgar, que solo quería comprobar si se acataban plenamente las normas de policía para el registro de los ciudadanos extranjeros en tiempos de guerra.[1093]

Una mezcla de terquedad, de perfidia de borracho, de rabieta infantil deflagra en este «achispado, tambaleante y estático Villon», en este «medieval fantasma que parece salir de un lienzo de Bruegel o Schwaiger, pintado con amarillos sucios y colores rojizos».[1094] Bufón de fondo zafio y astuto paleto eslavo trasplantado a la ciudad y, a la vez, preñado de todo el olor a puchero grasiento de Praga —con su cara fofa como un pan redondo, sus ojitos brillantes, su cabello enredado como un nido de gorriones—, el «idiota genial»,[1095] el alocado, que cambia de personaje como los payasos

de bombín, se erige en la más significativa máscara de la ciudad moldaviana. Camorrista boceras, «despeinado, gordo beodo, cuyo vientre rebosa generosamente por encima del cinturón de sus pantalones»,[1096] provoca climas de gresca, desbarajustes y equívocos, fulgores de apocalipsis, que inmediatamente disuelve con una sonrisa infantil.[1097] Él vive la vida como un carnaval de taberna, porque solo la taberna (y el manicomio) le consiente vivir en la infracción, en el límite de la impunidad, en el rechazo dadaísta, al margen y a despecho de reglas e interdicciones.

El 19 de diciembre de 1920, el señor Staidl, es decir, Jaroslav Hašek, arrebujado en un largo gabán oscuro, con botas de fieltro amarillento y gorro caucásico, se apea del tren, con Šura, en la estación de Praga.[1098] Desde la estación, se traslada en carroza hasta el Café Union, donde, recibido triunfalmente, les presenta a sus amigos su segunda esposa como la princesa L'vova, nieta del jefe del primer gobierno provisional ruso, contando que la había librado de la furia de los bolcheviques.

El regreso del comisario político hizo bullir las tabernas. Surgió una sarta de anécdotas sobre su crueldad. Se decía que había exterminado a toda la familia de Šura, convirtiendo a la huerfanita en su esclava, que, como un Herodes cualquiera, había mandado a morir a miles de checoslovacos. La prensa de derechas inflaba estas bolas, los legionarios le amenazaban, e incluso la izquierda tenía sus dudas respecto a él.[1099]

Harto y más que harto de la formalidad del cargo, Hašek colgó la casaca y las botas, se hundió de nuevo en el betún, en el lago tartáreo de las tabernas y, dejando sola en el hotel a la pobre Šura, volvió a desaparecer durante días enteros. En los corrillos de borrachos despachaba noticias sobre fantásticos horrores cometidos por los bolcheviques. A la escritora Olga Fastrová, ansiosa de sensaciones, le confirmó que los bolcheviques comían carne de chinos secuestrados.[1100] Pero sus crápulas no tenían ya la perversidad de antaño. Ataques de inseguridad, de temor crepuscular agrietaban su bufonería.

No pudiendo pagar el hotel, se mudó con su mujer a casa de su compañero de cervecería Franta Sauer, en el distrito de Žižkov.[1101] En aquel período, trató de acercarse de nuevo a la «tiita», a Jarmila;

pero, en el fondo, tenía más necesidad de Šura que de Jarmila. La paciente y sumisa huérfana tártara, cuyo único apoyo en aquel país extranjero era él, no le reprochaba sus extravagancias de borracho ni trataba de reeducarle, entendía sus debilidades.

Entre una cerveza y la siguiente, Hašek empezó a escribir su novela *Los destinos del buen soldado Švejk durante la guerra mundial*, que, según su intención y la del editor Franta Sauer, debía competir con las historias populares de Nat Pinkerton y de Nick Carter, redescubiertas en aquellos años por la vanguardia del Devětsil. Carteles negro-amarillos anunciaron la publicación del libro en fascículos semanales, que Hašek y Sauer vendían en las tabernas de Žižkov.[1102]

No fue empresa fácil obligar a Hašek a seguir adelante con la novela. Acompañada por el joven poeta Ivan Suk, secretario y contable de la editorial, Šura iba rastreándole por los mesones. El borrachín la recibía con mala cara, insultándola, después pedía bebida para la «princesa», para que se estuviera calladita en un rincón, y seguía trincando, sin mirarla. Šura sonreía humildemente ante sus charlas inconexas, esperando el momento en que se decidiera a volver a casa.

Convencido por el pintor Jaroslav Panuška, también de la congregación del Lúpulo y de la Burla,[1103] Hašek se trasladó, en agosto de 1921, al poblado de Lipnice en Sázava (Bohemia suroriental). Aquí, en la posada-bar U Invalidů, siguió con la redacción del libro: le dictaba a un escribano veinteañero, hijo de un policía, con interrupciones continuas, charlando entre medias o discutiendo con los demás clientes. Mandaba inmediatamente al editor (ya no Sauer, sino Synke) los capítulos listos, conservando tan solo el último folio dictado.[1104]

Aquel mismo otoño, Švejk apareció en el escenario de la Revoluční Scéna de Longen, interpretado por Karel Noll, que ofreció una imagen populachera, fornida y panzuda.[1105] En la posada-taberna de Lipnice, su autor no cambió sus hábitos: empinaba el codo como de costumbre, invitaba a sus amigos, pagándoles la bebida a todos, celebraba las efemérides con comilonas, metía las narices en la cocina en busca de guisos. Con las primeras ganancias del libro compró en Lipnice una decadente y destartalada casucha, con cuatro entradas, vuelta por un lado hacia un barrio de pobres, denominado Mizérie. El final de un vagabundo. Pero, aunque con la

salud quebrantada, asmático, hinchado, en esta cuba sarrosa, en esta perrera final alcanzada después de una voluble hilera de tugurios, hasta el final no se abstuvo de beber.[1106]

Cuando murió, el 3 de enero de 1923, nadie tomó en serio la funesta noticia: demasiado a menudo había sido anunciado su tránsito.[1107] En Praga, sus viejos compañeros de juerga pensaron que Hašek había urdido una nueva comedia. Para los funerales llegaron, de la capital, tan solo Kuděj, Panuška, su hermano y su hijo, con el que se había visto poquísimas veces.[1108]

96

Cuando le metieron en el manicomio, la noche que quiso tirarse desde el puente, Hašek aseguraba ser Fernando el Bueno.[1109] En una relación de los chiflados de Praga no puede faltar la calva y esmirriada figura de este soberano (1793-1875) que, el 2 de diciembre de 1848, había renunciado al trono en favor de su sobrino Francisco José, retirándose al Castillo de Praga. Fernando V, llamado el Bueno (Dobrotivý), había sido el último de los emperadores austríacos que se había ceñido la corona de rey bohemio (1836).[1110]

En las fotos de mi álbum aparece ya viejo y enjuto, con flacas manos de muñeca. Una barba blanca enmarca su insípido rostro. Se hunde, pálido, en un sillón, asomando por el respaldo la enorme bola de petanca de su cabeza pelada. Pasaba sus días jugando al billar con el mayordomo y cultivando bellísimas flores, que obtenían premio en las exposiciones botánicas. Apasionado de la música, él mismo había tocado, de joven, canciones y danzas vienesas. Dos veces por semana, Bedřich Smetana se dirigía, aunque algo a disgusto, al Castillo, para interpretar para él, al piano, valses y marchas triunfales.[1111]

Vestía de paisano, excepto por su cumpleaños, cuando, quitándole la naftalina a su uniforme de general, asistía desde una ventana al desfile de la guarnición de Praga. En la ciudad moldaviana se sentía mejor que en Viena: el clima praguense, a su entender, le había curado de la epilepsia. Si la turba cruel de los poderosos vieneses le consideraba con desprecio, para Bohemia era,

cuando menos, una valiosa reliquia, una curiosidad.

Hiciese el tiempo que hiciese, todos los días salía con un cortesano y con el médico, en una carroza tirada por dos caballos blancos. Aunque adornado con listones de oro y con blasones en las puertas, este vehículo no podía compararse con el espléndido carruaje de Federico Guillermo I, nombrado Hessenkassel (1802-1875). El antiguo elector de Hesse, que se había puesto de parte de Austria en la guerra de 1866, vivía en Praga con ostentación regia en el palacio de Windischgrätz. Tres pares de caballos de color isabelino (blanco amarillento) arrastraban su estruendosa carroza, vacilante sobre ruedas macizas de radios dorados. Sobre uno de los caballos de la primera pareja galopaba, con traje de *jockey*, un palafrenero, agitando un latiguillo blanco.[1112]

La carroza de Fernando bajaba del Castillo por la calle Ostruhová (Nerudova) y, atravesado el puente Carlos, rodaba a orillas del río. Los transeúntes se detenían, descubriéndose respetuosamente la cabeza. Y Fernando, agazapado en un rincón, con el labio inferior colgando y las piernas suspendidas en el aire, respondía al saludo, quitándose continuamente la chistera, que bailaba encima de su enorme cabezón. Si hacía buen tiempo, en ocasiones descendía del vehículo y recorría a pasos cortos la calle Ferdinandova y la calle Na Příkopě, hasta la puerta de las Cenizas. La carroza y el mayordomo —en tricornio y librea, y con una mantita en la mano— iban detrás de él.

La chistera no tenía descanso. Fernando se descubría como un autómata. Parecía un número de circo. Pero los praguenses no olvidaban que sobre aquel hombrecillo hidrocefálico se había posado, por última vez, la corona de San Venceslao. Por otra parte, era suficiente con que Viena le despreciara, para que los checos le hubiesen cogido simpatía. Y así, aunque simplón, el rey Fernando que paseaba sirvió, en la inventiva praguense, como contrapunto a los paseos del Procházka, es decir, de Francisco José, que recorría con su carroza las calles de Viena: claro está que el paseo de aquel —de andar por casa, de jubilado— carecía del lujo de los del emperador.

Pero todo ello no quiere decir que la ciudad del Moldava, con su humor de horca, no se riera también a costa del enflaquecido soberano que, por su índole infantil y bobalicona, era apodado Ferdáček. En el relato de Werfel *La casa de luto*, el pianista Nejedlý,

en un burdel, presume de haber tocado una vez para Fernando como «imperial regio Niño Prodigio», y habla de las extravagancias de aquel y de su estúpida manía de pegar bofetadas, lo que obligaba a su ayudante, durante los paseos en carroza, a mantenerle las manos sujetas.[1113]

Praga se enorgullecía de contar entre sus «portentos» con aquel rey atontado y escuálido y cuando, por su deteriorada salud física y mental, no pudo ya salir, los curiosos se las ingeniaron para penetrar en el Castillo haciéndose pasar por jardineros, para verle en los huertos, sobre una silla de ruedas. Una vieja gitana le había pronosticado al soberano que viviría hasta muy avanzada edad y cada día, entre Fernando y el mayordomo, se desarrollaba el siguiente diálogo:

FERNANDO: ¿Cuántos años podré vivir aún?

MAYORDO: Su Majestad podrá durar noventa, cien años.

FERNANDO: ¿Cien años? ¿Cien años? ¿Y después?

MAYORDO: Quién sabe, tal vez ciento veinte.

FERNANDO: Ciento veinte. Pero ¿después?

MAYORDOMO: Después, Su Majestad se dignará morir.

FERNANDO: Morir. Pero ¿después?

MAYORDOMO: Después, habrá un magnífico funeral y todos harán ¡bum, bum!

FERNANDO: ¿Bum bum? ¿Harán bum, bum?

Así, en el museo de los chiflados de Praga, Ferdáček concuerda con Karlíček Bumm.

97

Dos señores de negro, dos fantoches brillantes y sebosos, con redingote y chistera, una noche, a la luz de la luna, acompañan a Josef K. por el puente Carlos, hacia la mina de Strahov, al suplicio. Y en sentido contrario, una mañana, por el mismo camino dos renqueantes soldados con bayoneta —uno larguirucho, el otro pequeño y gordo— conducen a Josef Švejk, en su tosco uniforme hinchado como una cebolla, desde la cárcel del Castillo, por la calle

Nerudova y el puente Carlos, hasta Karlín, ante el capellán militar.[1114]

A principios de 1921, en las ventanas de las hosterías y en las esquinas del barrio proletario de Žižkov, un llamativo cartel negro-amarillo anunciaba, con énfasis de fanfarria, la publicación, en fascículos, de la novela *Los destinos del buen soldado Švejk durante la guerra mundial*.[1115] Jaroslav Hašek escribió este libro picaresco, que quería competir con las novelas de aventuras y las historias populares por entregas, entre una taberna de Praga y otra, y, finalmente, en una posada de Lipnice, donde murió el 3 de enero de 1923. En un primer momento la editó él mismo, junto a su compañero de taberna Franta Sauer, y con Sauer la repartió entre los clientes de las hosterías, que eran su refugio, su puerto y su santuario.

La novela de Hašek es, ante todo, una apología del *pucflek* o *burš*, es decir, del asistente. En un solemne parlamento, el autor ensalza los valores y los privilegios de esta «máscara», lamentándose de que la antiquísima historia de los asistentes no haya sido escrita. Los superiores consideran que el *pucflek* es «tan solo un objeto, en muchos casos un fantoche al que abofetear, un esclavo, una sirvienta que vale para todo»:[1116] un *alter ego* del propio oficial, del que copia los vicios, las blasfemias y los improperios.[1117] Pero, en realidad, él es un *alter ego* maligno, un fantoche ambiguo, un objeto socarrón; desciende, en fin, de la estirpe de los criados astutos, con grandes provisiones de estratagemas y artimañas para embaucar al amo.

Del *pucflek*-criado socarrón al *clown* el paso es corto. Y Švejk es un *clown* praguense: parlanchín, lleno de cerveza, desmañado, con una imparable verborrea de taberna. También su vestimenta es de payaso. En el presidio le dan «un viejo uniforme militar que había pertenecido a un panzudo que le sacaba la cabeza. En sus pantalones podían caber otros tres Švejk. Las infinitas faldas de los pantalones, que le llegaban desde los pies hasta encima del pecho, suscitaban, sin querer, la admiración de quienes le miraban. Una enorme chupa con parches en los codos, asquerosa y grasienta, se agitaba encima de Švejk como un abrigo encima de un espantapájaros. Los calzones colgaban sobre él como el traje de un *clown* de circo. La gorra militar, aunque le había sido sustituida en el presidio, le bajaba hasta las orejas».[1118]

Con estas fachas de botarate, hinchado como los higos demasiado maduros y similar a un Grock, a un fantoche con voleroso uniforme austrohúngaro, Švejk baja desde el Castillo, mientras Josef K. sube hacia este, vestido de negro, chapliniano, comparable a las flemáticas figuras en bombín y un bien planchado sobretodo, que aparecerían más tarde en los cuadros de Magritte. Parece que Hašek, llamado a filas, se presentó en el cuartel de České Budějovice con una vacilante chistera en la cabeza.[1119]

En Švejk, la condición clownesca va unida a la fingida idiotez, representada con maravillosa coherencia y hasta el extremo límite. Para el criado-payaso, que pretende embaucar a los amos, la imbecilidad es una indiscutible cucaña, un recurso excelente. En efecto, el principal esfuerzo de Švejk se dirige, precisamente, a convencer a los demás de la propia ignorancia. Se siente orgulloso de que sus superiores le encasqueten la etiqueta de tonto y, por si alguien lo dudase, está dispuesto a corroborar con aire triunfal su notoria cretinez, su poco cerebro, a reafirmar que ha sido una comisión de médicos la que le ha considerado imbécil. «Yo soy un memo oficial»,[1120] «yo soy un auténtico idiota».[1121] El vocablo *blb* (necio) asume dimensiones hiperbólicas, se hincha como una pompa de Bosch. Švejk no deja de desgranar soberbias declaraciones de perfecta majadería. La panóptica idiotez, tanto más sarcástica en cuanto que es falsa, y el orgullo por su comprobada cualidad de imbécil y de borrego,[1122] se convierten, en Švejk, en una especie de delirante narcisismo de la bobería. En vano le insulta Lukáš: «Miraos al espejo. ¿No os sentís mal ante vuestra expresión de deficiente? Sois la más estúpida broma de la naturaleza que jamás haya visto»;[1123] «sois el hombre más cretino que hay en el mundo»;[1124] «me entran náuseas al llamaros bobo. Para vuestra bobería no hay palabras. Llamándoos bobo se peca de amabilidad».[1125] Ante esta pedrea de ultrajes, Švejk no aparece ofendido ni perplejo: por el contrario, se llena de beatitud.

Hašek insiste en la cara de luna llena, en los ojos buenos, en la suave mirada de cordero de su personaje.[1126] La idiotez, que se refleja en el rostro mofletudo de Švejk en las más enredadas coyunturas y en los alborotos por él provocados, equivale a una perfecta inocencia, a una «absoluta tranquilidad e ignorancia de cualquier culpa».[1127] Ante el enfurecimiento de Lukáš, irritado por sus estólidas hazañas —«¡Jesús, María y José, *Himmelherrgott*, os

voy a mandar fusilar, bestia, búfalo, buey, taza del váter! Pero ¿cómo se puede ser tan imbécil?»—,[1128] Švejk opone la sonrisa incólume de los ojos buenos, que siempre irradian ternura y candor, e incluso un «perfecto equilibrio espiritual»,[1129] como si nada hubiera ocurrido, una sonrisa que desarma la cólera ajena y desconecta la mecha de amenazadoras tormentas.

Pero Hašek procura que el lector se quede hasta el final con la duda de si el personaje es, realmente, un tonto redomado o más bien un tremendo astuto, lleno de malicia, «un refinado bribón o, por el contrario, un desgarbado zambombo».[1130] A subrayar la desmedida de la estulticia contribuyen la sustancia aniñada de Švejk y el infantilismo de sus bravatas y de sus chácharas, sus exagerados ataques de conmoción y, sobre todo, su inconmensurable pachorra, que le permite afrontar situaciones fastidiosas sin el más mínimo desconcierto del cuerpo y del alma. Recurso principal del falso idiota, esta pachorra, esta intencionada torpeza, este no inmutarse provoca ridículos mecanismos de incongruencia y falta de sentido, trastornos de la salud, confusión. Con su mostacho impasible, con sus parloteos, con su actuación de cabra tonta, el *clown* Švejk saca de sus casillas a los amos, les exaspera, desbarata sus propósitos, se burla de ellos, les desquicia.

98

Para salir íntegro de los engranajes de la maquinaria militar, el *pucflek*, el idiota, el saco de tela gruesa, el payaso recurre a la machacona ficción de la perfecta obediencia, de la docilidad a toda prueba. Su lema es servir al emperador «hasta romperse los huesos» (literalmente: hasta el desgarro del cuerpo: *do roztrhání těla*).[1131] Aunque con los matices de la simplonería y la aflicción de su reumatismo, Švejk se muestra encantadísimo de exponerse a todo peligro para mayor gloria y exaltación del nombre de Austria.

Él obedece las órdenes con una obsequiosidad y un celo tan desmedidos que resultan embarazosos para los mismísimos ángeles de la guarda, los servidores de la ley, los doctores y las obtusas jerarquías militares. En la dirección de policía, él acepta con alegría todas las acusaciones que le enumera una fiera de rasgos dignos de

la criminología de Lombroso: «Yo lo admito todo, hay que tener rigor, sin rigor no se llegaría nunca a nada»;[1132] «Si usted desea, excelencia, que yo confiese, entonces confesaré, no me puede perjudicar. Pero si me dice: Švejk, no confeséis nada, entonces buscaré todas las escapatorias posibles, hasta romperme los huesos».[1133] De regreso a su celda, feliz, después de haber firmado la confesión, declara ante sus compañeros de prisión: «Acabo de admitir que tal vez haya sido yo quien mató al archiduque Fernando».[1134] Y en el tribunal, ante el magistrado que quiere saber si la policía le ha presionado: «Qué va, excelencia. Les he preguntado yo mismo si tenía que firmar, y cuando me han dicho que firmara, he obedecido. No seré yo quien niegue una firma. No me beneficiaría en absoluto. Hay que tener orden».[1135]

El tema de la falsa e insondable culpabilidad, conectada con la sustancia misma de Praga, acerca el personaje de Hašek a Josef K. Solo que Švejk invalida y trivializa la culpa con el subterfugio de una sumisión embrollona. Švejk se acalora expresando su gratitud a los policías, es el único en entusiasmarse con la declaración de guerra y en lanzar vítores al emperador, el único que tiene fe en la victoria, el único que se alegra con su alistamiento, y su entusiasmo es tan antinatural que muchos le tachan de loco. Ya al principio, los periódicos le señalan con el dedo como «luminosísimo ejemplo de fidelidad y devoción al trono del viejo monarca»,[1136] cuando, con su gorra militar y el aderezo multicolor de los reclutas, se hace llevar al cuartel, agitando las muletas y gritando «¡A Belgrado, a Belgrado!», en la silla de ruedas en la que el pastelero de la esquina «llevaba antaño a un cojo abuelito perverso a que tomara el aire».[1137]

Si le confían un encargo, él lo ejecuta a pesar de todo y con tanta urgencia, que suscita garrafales malentendidos y alborotos carnavalescos, pequeños apocalipsis, que disipa adornando su obesa cara de «O» con una sonrisa alelada. Erigiéndose en propugnador del orden y de la disciplina, el muy zorro fantasea con que el soldado no tiene que pensar, porque sus superiores piensan por él. E incluso saborea la alegría de la posible muerte en batalla: «También yo soy de la opinión de que es muy bello ser atravesado por una bayoneta —dijo Švejk— y que no está mal cosecharse una bala en la barriga y todavía mejor si una granada te siega y tú puedes ver las piernas y la barriga lejos de ti, y te parece extraño morir antes

de que alguien pueda darte una explicación».[1138] Cuando Lukáš le anuncia que deberán partir con un batallón de línea, responde el buen soldado Švejk: «Le hago notar respetuosamente, señor teniente, que no quepo en mí de gozo; será algo espléndido cuando caigamos ambos por el emperador y su familia».[1139] También en una escena de cagalera, como aquella de la que es testigo presencial el tontaina general mayor polaco, Švejk se distingue por su apego al deber y por presencia de espíritu, y debía decir: por espíritu de cuerpo. Mientras, con los pantalones bajados y el cinturón al cuello, como si fueran a colgarse, los soldados defecan en las fosas abiertas, entra el papanatas huelemierdas, con traje de gala, a inspeccionar las letrinas: Švejk, intuyendo la gravedad del momento, se pone en pie de un salto, se limpia con un trozo de papel arrancado de una novela de Růzena Jesenská, se pone firme y saluda. «Dos escuadras con los calzones bajados y los cinturones al cuello se levantaron de la letrina. El general mayor sonrió amablemente y dijo: "Ruht, weiter machen"».[1140] Este cuadro de Simplicissimus forma parte de una de las secuencias más cómicas y marionetescas, malévola mezcla de fecalidad y estupidez militar.

Con la boba obediencia, con el respeto excesivo a los superiores, con la observancia tozuda del reglamento, Švejk obstaculiza y ralentiza la acción. Pero la estrategia de la novela dispone de un medio aún más eficaz de atrasamiento: las anécdotas, que continuamente se entremeten e interrumpen el hilo del relato, la fluidez de su recorrido. Suplemento incongruente dentro de la incongruencia, las pobladas arborescencias de chistes sin ton ni son constituyen un segundo trazado, un zigzag digresivo, una novelita dentro de la novela: alcohólica, desequilibrada, patibularia, delirante.

Švejk ensarta hileras de anécdotas, en las que refleja una atávica ironía propugnada por siglos de servidumbre: anécdotas nacidas en el clima opaco y fumoso de las legendarias tabernas de Praga, que son todas *Grenzschenken*, hosterías de frontera, donde las sombras de turbios zoquetes, de provocadores y *Bretschneider* están perennemente a la escucha. La apatía socarrona del *Homo bohemicus*, en efecto, se desahoga en una locuacidad incontenible, que inventa fanfarronadas alucinantes, aventuras picarescas fruto de la fantasía, castillos en el aire. En los chistes de taberna, soltados a chorros por Švejk, aparece repetidamente, en tono de farsa, el

rencor de un pueblo oprimido, jaranea el humor de patíbulo, arrecia el deseo funesto y la crueldad de los subyugados. Estas vulgares baladas de tugurio, estos eructos ebrios, estas burlescas llamaradas de palabrería contribuyen espléndidamente al logro que Švejk se ha previamente fijado: vaciar de contenido la podrida prosopopeya del sistema y, a un tiempo, sacar a relucir, como el peregrino de laberinto de Komenský, el desconcierto del mundo.

Muchas de las frivolidades de las que está plagada la novela tienen como argumento el error judicial, la condena por equivocación. Ante el tribunal de división, consolando al maestro-soldado, que languidece en la cárcel por haber compuesto una coplilla sobre el «viejo piojo austríaco», Švejk proclama: «… no debe perder la esperanza, que todo puede tornarse para bien, como decía el cíngaro Janeček en Plzeň, cuando en 1879 le pusieron la soga al cuello a causa de aquel doble homicidio por robo. Y, en efecto, acertó, pues en el último momento le bajaron de la horca, porque no podían colgarle a causa del cumpleaños del emperador, que caía precisamente en el día en que él debía ser ejecutado. De modo que le ahorcaron al día siguiente, cuando el aniversario había pasado, y el truhán tuvo la suerte de que, a los tres días, obtuvo la gracia y hubo de repetirse el proceso, porque todo indicaba que, en realidad, el culpable era otro Janeček. Así, le tuvieron que exhumar del cementerio criminal y rehabilitar en el cementerio católico de Plzeň, y después cayeron en la cuenta de que era evangélico y entonces fue trasladado al evangélico y después…».[1141] En realidad, el *leitmotiv* de la culpabilidad inmotivada, aunque transferido a lo burlesco, agobia a Švejk, reiterándose en varios de sus chistes: «Recuerdo que, en cierta ocasión, una mujer fue condenada por haber estrangulado a sus dos gemelos, recién nacidos. A pesar de que ella jurara y perjurara que no había podido estrangular a dos gemelos, porque solo había nacido una niña —a la que había conseguido asfixiar sin que sufriera—, fue, sin embargo, condenada por doble infanticidio».[1142]

Este arsenal de chascarrillos y de anécdotas ensambladas y de desaforadas trolas refleja, por tanto, la condición constante del pequeño hombre bohemio que, excluido de la actividad de la historia, se desfoga con historietas cuya futilidad lanza, en no pocas ocasiones, punzadas de un sarcasmo demoledor. La logorrea, la afanosa maraña de charlas locas trabaja en sinergia con la falsa

obediencia y la máscara del falso idiota.

99

¡Qué hechizo el de la palabra *blb* (bobo), nudo de labiales que aprietan, como dos miserables, a una pobre líquida, el de este *bilboquet* de agolpadas consonantes, de esta explosiva denominación que consiente a Švejk salir indemne del demonio de la guerra! Entre tanto desbarajuste, no hay nada más sensato que perder la razón. Fingirse idiota, dejarse llevar por la corriente y engañar así a los prepotentes, salvando, bajo el disfraz de la sumisión, su propia e irreductible sustancia biológica. La carrocería humana vale mucho más que las reglas y las órdenes. Švejk —amasijo de prendas ridículas, picaresca cebolla, paquete de anécdotas envueltas una sobre otra—, con su proclamada imbecilidad, se sale con la suya frente a los engranajes del gigantesco y absurdo mecanismo austrohúngaro, frente a los condestables y a los mamarrachos auténticos que gobiernan.

La novela de Hašek suele considerarse un libro cómico, una sarta de frivolidades y escenas que provocan grandes carcajadas. En efecto, abunda en bufonadas, en payasadas, en recursos burlescos, en gracias a tutiplén. A un número de *clown*, digno del medieval *Mastičkář* (El Ungüentero), se asemeja la misa que el capellán Otto Katz celebra achispado, con la casulla al revés, con gruñidos quejumbrosos y con gestos sin ton ni son.[1143] Aún más farsesca es la escena en la que Katz, que se ha bebido el diluvio, tambaleándose en el púlpito con riesgo de caer, suelta un incongruente y retumbante sermón a los soldados del presidio, entre los que destaca Švejk con el grupo de ángeles en sucias bragazas blancas: Švejk, que, único pecador arrepentido, estalla en llanto.[1144] Por la riqueza de los gestos, estas páginas recuerdan aquel filme en el que, en el templo de los puritanos, Charlot, presidiario evadido que se ha plantado los ropajes de un ministro del culto, en lugar de pronunciar un sermón, realiza una desternillante pantomima sobre el tema: David y Goliat.[1145]

Por otra parte, bastantes alusiones revelan que el propio Hašek concibió como un espectáculo las extravagancias de Otto Katz. En el

presidio, el cabecilla del dormitorio informa a Švejk: «Mañana tenemos teatro. Nos llevarán a la capilla para el sermón. Todos nosotros, en calzoncillos, estaremos justo debajo del púlpito. ¡Verás qué juerga!».[1146] El capellán reprende a los soldados: «No sabéis rezar y os parece que ir a la capilla es una especie de juerga, que aquí os encontráis en un teatro o en un cine».[1147] Mientras él, empapado de vino, celebra la misa, los soldados se sienten «como en el teatro, cuando no conocemos el contenido de la comedia, la acción se enreda y esperamos, ansiosos, el desenlace».[1148] Comicidad hilarante, la de la secuencia en la que Švejk conduce de vuelta a casa, en carroza, al capellán, borracho perdido;[1149] gran circo, aquella otra en la que, brincando de un lado a otro, como si interpretara «una danza india alrededor de una piedra votiva», hace de monaguillo en la misa de campo oficiada por Katz.[1150]

Muchas zumbas del capellán y de su bufón recuerdan los números de los *clowns* con los aparatos, o el de Charlot con el despertador: careciendo de teléfono, el tambaleante cura habla con el pie de una pequeña lámpara;[1151] volviendo, en tranvía, de una misa castrense con el altar plegable, el sacerdote borrachín y su *pucflek* pierden el tabernáculo.[1152] Todo el final de la segunda parte está planteado alrededor del juego de Švejk con el teléfono, utensilio generador de payasadas, objeto loco que desenmascara la baraúnda militar y la lunática contradicción de las órdenes.

Sin embargo, los frecuentes chistes, las chanzas y los muchos recursos para provocar la risa no bastan para hacer del libro de Hašek una obra cómica. Las idílicas y amenas caricaturas de Lada, con sabor a «bohemidad» rústica,[1153] nos han acostumbrado a un Švejk gordinflón y buenazo como un tío de pueblo, una especie de chistoso hijo de Bertoldino, pingüe mamarracho flotando en el arrugado uniforme, con nariz de tapón y barba de cerdas. Y, sin embargo, cada día aparece más claro que la cara simplona de Švejk (y Grosz dio en el clavo) se retuerce a menudo en un guiño grotesco, en una mueca maléfica. A pesar del descomedido humorismo y de la vena burlona que llena sus páginas, la novela de Hašek tiene matices de auténtico horror, y en algunos puntos resulta contiguo a *El proceso* de Kafka, cuya arcanidad, por otra parte, raya también, en ocasiones, la bufonería.

Terrible como un aduanero, inventariando —en su alucinante estudio de las «momias» del imperio— las lacras de un mundo que

chirría ya como un destartalado y perezoso barco de vela, Hašek desnuda la absurdidad de los reglamentos, la perniciosa maldad de las empresas que se proclaman sacras y solemnes, la podagra, la quebradiza arcillosidad de las instituciones oficiales. Pero, sobre todo, él insulta la guerra, este buche de sangre, este aquelarre macabro, que al final se convierte en desfile de muletas y de maniquíes espectrales. Sobre sus descripciones de la crueldad del conflicto cae una luz gusanosa y apocalíptica, que le acerca a los escritores y a los pintores alemanes del expresionismo.

En la estación de Tábor, en el restaurante de tercera clase, Švejk se encuentra con «soldados de varios regimientos y distintas nacionalidades y formaciones, a quienes la tormenta de la guerra había arrojado a los lazaretos de Tábor y que ahora regresaban al frente hacia nuevas heridas, mutilaciones y dolores, para ganarse, sobre la tumba, una sencilla cruz de madera, sobre la que muchos años después, en las tristes llanuras de la Galicia oriental, habría ondeado al viento y bajo la lluvia un descolorido gorro militar austríaco con el *frantík*[1154] oxidado, sobre el cual, de cuando en cuando, se habría posado un triste cuervo ya viejo, recordando los ricos festines de los años pasados, cuando aquí había para él una mesa inmensa en la que se servían sabrosos cadáveres de hombres y carroñas equinas, cuando precisamente aquí, bajo un gorro como aquel sobre el que se había detenido, se encontraba el bocado más goloso: los ojos humanos».[1155] El cuentacuentos de taberna se erige en rapsoda de lutos y desastres, condensando, con fría acribología, las «alegrías de la guerra» en hileras de cruces que sujetan gorras vacías, en atroces banquetes de cuervos: «El tren avanzaba lento por terraplenes levantados poco tiempo atrás, de modo que todo el batallón podía observar y saborear minuciosamente las alegrías de la guerra y, mirando los cementerios militares con las blancas cruces que destacaban sobre las llanuras y sobre las pendientes de colinas asoladas, prepararse, lentamente pero con certeza, para los campos de la gloria, que habrían concluido con una gorra austríaca enlodada, ondeando sobre una blanca cruz».[1156]

Negras bandadas de cuervos, una blanqueante plebe de cruces, descoloridas gorras de espantajos, cúmulos de huesos como la cal: «Aquí, después de la guerra, habrá una buena cosecha —dice Švejk después de una pausa—, no tendrán que comprar harina de huesos, para los campesinos es una gran ventaja que en sus tierras se

marchite todo un regimiento: en pocas palabras, es una renta. Solo hay una cosa que me preocupa: que los campesinos no se dejen enredar y vendan los huesos de los soldados sin sacar ninguna ventaja, como ceniza decolorante en las refinerías de azúcar».[1157]

En estos fragmentos el sarcasmo estafador de Hašek adquiere la aspereza deformadora de los cuadros de un Dix, de un Grosz, de un Beckmann. Por su fecundidad visionaria, en las letras checas puede comparársele tan solo el Vančura de la novela *Pole orná a válečná* (Campos de mieses y de guerra, 1925), que, forzando la voz a modo de pregonero, con un lenguaje copiado de los versículos bíblicos y con un continuo *Menetekel* de fondo, evoca la horridez del conflicto sobre las llanuras galicianas incendiadas, convertidas todas en «cisternas de sangre» y «cuevas de truenos».[1158] Que Vančura tenía presente el libro de Hašek se nota por aquel pasaje en el que dice que los carros de las municiones son «dirigidos por un valiente Švejk».[1159]

Cuando no se entretiene en los recovecos de las anécdotas y afronta al descubierto el tema del calvario militar, la Švejkiada se convierte en agria y feroz, porque Hašek sabe como pocos, como diría Holan, «introducir el termómetro en el recto de la guerra».[1160] Con una acrimonia que parece calcada de la ira de los primeros cartelones soviéticos, subraya los inútiles estragos, en enfrentamiento entre los curas y los ejércitos, la tuerta cerrazón de los mandos, la impostura de los florilegios patrióticos y de los apólogos sobre el júbilo de morir por el emperador y de las estampitas que las solteras regalaban a los soldados. Una horrible, trágica lugubridad traspasa las turgencias del humorismo. Por otra parte —siguen siendo palabras de Holan—, «la ironía no muere por amor a la tragedia».[1161]

Apurando al máximo la ambigüedad, que es el sustrato de su personaje, Hašek gusta de matizar con trivialidad y banalidad momentos proféticos, llamadas estentóreas a la Biblia y a la historia, en suma, cierta grandiosidad muy ambigua, cierta calma de aduanero. En la dirección de policía, «subiendo las escaleras que le conducían hasta la III Sección, al interrogatorio, Švejk llevaba su cruz hacia la cumbre del Gólgota, sin percatarse de su propio martirio».[1162] Ante el tribunal, «se repetía la historia gloriosa de la dominación romana en Jerusalén. Los detenidos eran conducidos a la presencia de Pilatos del año 1914, en la planta baja. Y los jueces

instructores, Pilatos de la nueva época, en lugar de lavarse honestamente la manos, pedían paprika y cerveza de Pilsen en Teissig…».[1163] En la comisaría, «el inspector de policía Braun vivió su encuentro con Švejk con la ferocidad de los esbirros romanos del tiempo del simpaticísimo Nerón».[1164] En la barraca de los simuladores, «ni el propio Sócrates bebió su copa de cicuta con la serenidad con que Švejk tragó la quinina».[1165] Partiendo a pie, desde Tábor, por la noche en la «anábasis de Budějovice», Švejk caminaba por la calle nevada, en el hielo, enfundado en un gabán militar, como el último de la guardia de Napoleón al regreso de la expedición a Moscú»: «Jenofonte, antiguo hombre de armas, atravesó toda Asia Menor y estuvo en Dios sabe cuántos lugares que no figuraban en el mapa. Los viejos godos también corseaban sin conocer la topografía. Marchar siempre hacia delante, a esto se le llama anábasis».[1166]

Se podrían reproducir decenas de ejemplos similares de libro de texto, en lo que —gata calmosa— lo burlesco se recubre de austeridad. Y aquí hay que decir algo sobre las heterogéneas lecturas de Hašek. Él sentía predilección por los volúmenes divulgativos de historia, de quiromancia, de ocultismo, la Biblia, la *Enciclopedia científica Otto* (cuyas voces proporcionaron, a menudo, inspiración a sus chistes y *sketches*), la *Ciencia de los locos y de los chiflados*, del neurólogo checo Antonín Heveroch, las recetas de gastronomía, el catecismo, los abecedarios, las novelas femeninas y moralizantes de Olga Fastrová (Yvonna) y de Pavla Moudrá, las revistas especializadas de zapateros, cerveceros, curtidores, la *Vida de los animales* de Brehm, la *Kronenzeitung* con los detalles de la Casa Habsburgo, y, principalmente, los anuncios y las cartas al director del periódico *Národní Politika*.[1167] De su pretenciosa formación científica, de su sabiduría de naíf, dan testimonio los parlamentos teosóficos del cocinero ocultista Jurajda o aquellos pasajes en los que Švejk, entendido en perros como el Nozdrëv de *Almas muertas*, habla de cinología con semiseria doctrina.

Una novela tan irreverente, tan cenagosa y descarada —máquina que desinfla mitos, novela que se ríe de todo—, no renuncia, sin embargo, a su propia y retorcida metafísica, a cierto matiz —ridículo— sobrenatural. Pienso, por ejemplo, en el sarcástico ultratumba de calendario imaginado por Katz y en el sueño del cadete Biegler antes de Budapest. El infierno consiste, para el

capellán borracho, en una despensa de ollas y calderos y parrillas eléctricas, donde los pecadores se fríen en margarina, y el paraíso es una comarca idilíaca, donde innumerables nebulizadores pulverizan agua de Colonia, y la Filarmónica toca a Brahms tan insistentemente, que te animan a preferir el infierno, y los ángeles, para no cansarse con el movimiento de las alas, llevan una hélice en las posaderas.[1168] El diligente cadete Biegler, en sueños, pasa revista a unas tropas con grados de general, y recorre —ileso— las líneas bajo el fuego de los obuses, hasta que un estallido le eleva con su automóvil en vuelo por la Vía Láctea, «espesa como la nata». A la puerta del cielo, se agolpa una turba de inválidos, que conservan en su zurrón los trozos separados de su propio cuerpo. Pronunciada la contraseña «Für Gott und Kaiser», el general Biegler entra con su coche en un paraíso-cuartel, donde ángeles-recluta aprenden a gritar «Aleluya». También el Cuartel General de Dios es típicamente militar: dos ángeles con uniforme de la policía militar le agarran del cuello, empujándole al interior de una habitación decorada con retratos de los príncipes Habsburgos y de los comandantes imperiales. Dios no es otro sino el capitán Sagner de la undécima *Marschkumpanie*, el cual, fuera de sí porque Biegler se ha apropiado del título de general, encarga a dos ángeles que le echen a la pestilente letrina.[1169] Este mal sueño, esta gran engañifa, esta mezcla de burla y de metafísica tiene algo en común con los sueños de los filmes de Chaplin, con las más encendidas y crueles secuencias *slapstick*.

100

A propósito de cuervos: hay una balada, en la comedia *Die letzten Tage der Menschheit* (Los últimos días de la Humanidad, 1915-1919) de Karl Kraus, en la que los cuervos, *die Raben*, se jactan de padecer hambre gracias a los caídos en el campo.[1170]

En cierto sentido, la novela de Hašek pertenece a la literatura habsburguesa. Aunque con acritud y con rencor y sin la más mínima nostalgia, la obra expresa la agonía de un imperio, la Finis Austriae, el ocaso de Cacania, es decir, de aquella —como dice Musil— «nación incomprendida y ya desaparecida que en tantas

cosas fue un modelo insuficientemente apreciado».[1171]

Pero el *Švejk* está en las antípodas del *La marcha Radetzky* de Joseph Roth: al contrario que Roth y que otros muchos escritores austríacos, Hašek no siente un ápice de melancolía por la destrucción de aquel mundo: es más, se ceba, con sátira feroz, contra Austria y contra la monarquía, reduciéndolas, como un Simplicissimus, a un rastro fecal, a un lerdo reguero.

El Latrinengeneral, cuya regla reza: «Um halb neune Alarm, Latrinenscheissen, dann schlafen gehen», «atribuía tal importancia a las letrinas, que parecía que de ellas fuera a depender la victoria de la monarquía»; «la victoria de Austria se arrastraba fuera de la letrina».[1172] En la barraca, donde a los simuladores les inundan las barrigas con lavativas de agua jabonosa y de glicerina, Švejk exhorta al esbirro encargado de anegar con irrigaciones las vísceras de los malaventurados: «Aunque aquí yacieran tu padre o tu hermano, ponles el clister sin pestañear. Has de saber que sobre tales clisteres se sostiene Austria, y que la victoria es nuestra».[1173]

Kafka recuerda en los *Diarios* (1911) que Kubin le ha recomendado como purgante la regulina, «una alga machacada que en el intestino se hincha y lo sacude».[1174] Los personajes de Hašek no necesitan laxantes, porque todos tienen naturaleza cagona. Puede servir de emblema de toda la mesnada el engreído cadete Biegler, el cual, por la ingestión de demasiados pasteles con crema, se agarra una diarrea tan descomunal, que le abandonan en el hospital de Budapest entre los enfermos de cólera, truncando sus sueños de gloria: «Sus calzones cagados se perdieron en el torbellino de la guerra mundial».[1175] «Stink awer d'Kerl wie a' Stockfisch», dice de él el asistente del capitán Ságner; «muβ' d'Hosen voll ha'n»: «Stink wie a' Haizlputza…».[1176]

Como para simbolizar lo que Vančura llama «la dolorosa e inmunda muerte en los retretes,[1177] la disentería, la novela se cierra con una imparable competición de defecación entre Biegler, que, ya en las últimas, corre de un excusado a otro, y Dub, atacado también por una feroz diarrea.[1178] Nada de larvas de gloria: la guerra es, para Hašek, un constante ensuciarse, un servicio corporal, un lodo de porquerías. Él ha escrito terribles páginas sobre la masa de estiércol y sangre que inunda las trincheras durante los combates.[1179] Hundido en la vulgaridad de la guerra, el imperio Habsburgo se le aparece al inventor de Švejk como un *Dreckkatafalk*, una entidad

letrínica, una maloliente comarca de enteroclismas, de calzoncillos llenos de mierda, de irrigaciones, de supositorios: algo así como una Catania-Culabria.[1180]

Esta fecalidad prende también en la efigie de Francisco José. Los vieneses propugnaban el mito del autócrata bueno, símbolo de un antiguo esplendor, pero los habitantes de Praga apodaban al ya viejo soberano señor Procházka, es decir, señor Paseo: «un nombre que tenía —como afirma Max Brod— un sabor pequeñoburgués, filisteo, que hacía pensar en un viejo inválido o en un portero: piano piano, pasito a pasito».[1181] Si en las páginas de dos judíos galicianos, Bruno Schulz y Joseph Roth, un triste halo de fábula envuelve la imagen del emperador, símbolo de un mundo perdido,[1182] para el praguense Jaroslav Hašek él es tan solo un bobalicón, un fantoche de quien mofarse. De la severidad de Francisco José, de su rigor, de su lustre glacial, de su dedicación de funcionario tetragonal, apagado por las desventuras, no se encuentra huella en la historia de Švejk. Solo una vez, al principio, reconcomiéndose, en un falso ímpetu de conmoción, por las desgracias de la familia imperial, Švejk parece aludir al *Lebensmotto* del emperador «Mir bleibt doch nichts ersparrt»,[1183] que Kraus le hace cantar en su farragosa comedia, gran cabaré, mamut y apocalipsis.[1184]

Léon Bloy agasajaba a Francisco José con respetuosos atributos, como *vieil imbécile* y *malodorant cacogénaire*:[1185] del mismo modo, Hašek considera al emperador un «modorro idiota notorio»,[1186] un alelado, trastornado por la cagueta. «Su Majestad el Emperador debe haberse vuelto bobo a causa de lo que le sucede —proclamó Švejk—; no es que haya sido nunca astuto, pero esta guerra, desde luego, le asestará el golpe de gracia». «Es bobo —confirmó el guarda del cuartel—, bobo como un leño. Quizás no sepa siquiera que hay guerra. Puede que les haya dado vergüenza decírselo. Si está su firma en el manifiesto a sus pueblos, se trata de una estafa. La han hecho estampar a sus espaldas, él ya no puede pensar en nada». «Está más que acabado —añadió Švejk con aire de entendedor—, se hace sus necesidades y tienen que ponerle la comida en la boca como a un niño. Poco tiempo atrás, un señor contaba en la hostería que Su Majestad tiene dos nodrizas y mama tres veces al día».[1187] Incluso un guardián de la ley, como el brigadier de los gendarmes Flanderka, un día, en plena borrachera,

le farfulla a la criada Pejzlerka: «Recuerde, vieja, que todo soberano, todo emperador piensa solo en su bolsillo y por eso hace la guerra, aunque esté ya memo como el decrépito Procházka, al que no pueden ya sacar del retrete, porque les embadurnaría toda su Schönbrunn».[1188] En el libro de Hašek, la monarquía danubiana está tan aborrecida y desacreditada, que a Švejk le fue suficiente, durante el reconocimiento médico, gritar: «Señores, ¡viva el emperador Francisco José I!», para ser declarado «idiota oficial».[1189] Si Schulz mima, con nostalgia, la imagen del emperador de blancas patillas, reproducida «encima de cada sello, encima de cada moneda y de cada timbre»,[1190] el escritor bohemio repite, con fangosa insistencia, que sobre el retrato del viejo monarca han cagado las moscas.[1191]

Arraigado en el humus de Praga, Hašek ignora el espumoso lujo de Viena, la Viena de los oficialillos contentos y de las viudas alegres, la estética de desfile, la almibarada cucaña de los valses y de la opereta, el hedonismo, el olvido, la plácida despreocupación de la Austria fénix. Antaño, en la guarnición de la ciudad del Moldava, figuraban los más elegantes soldados del ejército austríaco, los suntuosos dragones del regimiento del príncipe Eugenio: blancas casacas con cola y solapa escarlata, largo gabán con forro rojo y dos filas de botones dorados, negro tricornio con escarapela, altas botas con espuelas, carabina, machete, pistolas.[1192] Comparadlos con los soldados de guarros calzoncillos de la celda dieciséis o con el uniforme colgante y faldero, con los pantalones inmensos de Švejk.

Parodia del ocaso de un imperio esclerótico y poblado de momias, la novela de Hašek refleja la animosidad y la malevolencia de una gente subyugada, obligada a fingir secularmente. No es de extrañar que el médico Bautze afirme: «Das ganze tschechische Volk ist eine Simulantenbande».[1193] Hašek no se priva de señalar con el dedo la podredumbre que se esconde bajo una burocracia seria, el revés de la pedante puntualidad y del decoro, las disensiones y discordias que sacuden este conglomerado de varias naciones o, como dice Urzidil, mosaico *hinternazionale*.[1194] Hašek rellena su parodia de un plurilingüismo chapucero, de una mezcla macarrónica, para mejor mostrar el revoltijo, la babel de la imperial-regia compaña. Pero el rencor antiaustríaco no impide que el libro conserve algo de aquella literatura centroeuropea que

decora la destrucción de la civilización de los Habsburgos. La falta de afecto por el «mundo de ayer», el total rechazo de los valores de la monarquía y una crueldad muy bohemia permiten a Hašek dejar al desnudo el descomunal desbarajuste y la corrupción del oxidado sistema, su enredado aparato de espías y de esbirros, la ineficiencia de la máquina bélica, el acobardamiento y la crueldad de los mandos: le permiten, en suma, contemplar Austria sin pesar, no como un frívolo *Traumland* de opereta, sino como un escuálido plexo de comisarías, prisiones, renqueantes trenes militares, burdeles, cuarteles, lazaretos, letrinas.

Para aumentar lo ridículo y lo repugnante, el escritor praguense representa los distintos escalafones del poder austrohúngaro (oficiales, gendarmes, generales mayores, comisarios, empleados de policía, capellanes, damas de la caridad o solteronas beatas) como máscaras necias y estáticas imágenes de museo de cera. Muy justamente, Piscator, en su montaje teatral del libro de Hašek, comparó con marionetas[1195] a estos «rapaces a rayas amarillas y negras».[1196] Una galería pobladísima: recordaremos a algunos de los más bufonescos, empezando por los de mayor categoría.

He aquí al viejo señor de cabeza pelada, es decir, al terrible general mayor Von Schwarzburg, el cual, en el tren de Praga a České Budějovice, le inspira a Švejk un desastroso discurso sobre la calvicie,[1197] que parece burlarse de los anuncios con la efigie de la melenuda Anna Csillag, difundidos por los países Habsburgos; el atontado general polaco, «fantasma de la cuarta dimensión», cuya obsesión es mandar por la noche a los soldados a los retretes de las estaciones, para que después, en las horas de sueño, no se ensucie la línea;[1198] el «general cansado» (*general-chcípáček*), aquejado de «infantilismo senil», que inspecciona las tropas en la estación de Budapest: «Austria tenía un buen montón de generales de ese estilo».[1199]

Bajando peldaños en la jerarquía, nos encontramos con el coronel Kraus von Zillergut, «respetable patán», «tan clarísimamente idiota, que los soldados le esquivaban ya desde lejos», henchido de «misticismo de cabo» y fanático del saludo militar,[1200] y con el zafio subteniente Dub, campeón de obtusa lealtad, severísimo propugnador de la disciplina, rigorista exagerado, al que Hašek encasqueta —sacando de ello toda una disquisición— el sobrenombre de *poloprd'och* (medio pedo).[1201] Una lucha de

paladines se desarrolla entre Švejk y este gran pelmazo, «estúpido como la mierda», según opinión de su asistente.[1202] El falso tonto se toma su peculiar revancha sobre Dub —que le agobia con reconvenciones y reproches—: obligado por aquel a beberse de un trago una botella de coñac, le obliga, a su vez, a beber un agua que sabe a desagüe de estiércol y a orín de caballo;[1203] después de que Dub ha lanzado rayos y truenos contra los burdeles, amenazando con encerrar en el calabozo a los soldados que allí se dirijan, le sorprende borracho, en calzoncillos, «en un paraíso lleno de chinches», entre los brazos de la señorita Ella.[1204]

Los capellanes, todos igual de violentos y amantes de mujercitas alegres, constituyen un hilarante grupo: desde Otto Katz, judío de origen, llamado «santo padre», jugador de azar y asiduo cliente de «casas cerradas»,[1205] hasta el padre Lacina, de negro bombín, insaciable comedor y bebedor, que duerme la mona con acompañamiento de eructos y ventosidades;[1206] desde el padre Ibl, que agobia a las tropas salientes con tontas historietas sobre el sacrificio patriótico,[1207] hasta el majadero padre Martinec, que, achispado, visita a Švejk en la piojosa prisión de Przemyśl, balanceándose «leve como una pluma», como una bailarina sobre el escenario.[1208]

En todos estos necios de teatrillo grotesco, en estas funérreas caricaturas oblicuas hay algo, repelente y oscuro, que remite a los elfos, a los trols, a los ambiguos mostachos de los dibujos de Kubin. Pero la caricatura de Hašek no perdona tampoco a los soldados, a los lázaros, a los que sufren por la arrogancia de aquellos borregos. ¡Con cuánta burla describe, por ejemplo, al *pucflek* Baloun, molinero de los alrededores de Krumlov!: «gordo infante cubierto de barba como Krakonoš»,[1209] lame-ollas, come-*knedlíky*, caño de alcantarilla, siempre ansioso por tragar alimentos. Baloun tiene bulimia, está deshecho, roba los víveres de los demás, solo sueña con sesos, salchichas de hígado, sangre, chicharrones; recuerda con melancolía las descomunales comilonas de su pueblo, en los días de matanza.[1210] La hiperbólica dilatación gástrica, la glotona gordura van unidas, en este bambocho, a una fecalidad primordial.[1211] Ocurre así que la tropa, copiando la babiequez, la naturaleza desabrida y los enredos estomacales de sus estólidos oficiales, cuaje perfectamente con ellos.

Hay poco amor en las páginas de Hašek, el amor se limita a las fugaces aventuras de los oficiales con mujeres mal casadas y a los ebrios éxtasis de los burdeles. Pero también la prosa de Kafka escasea en amor profundo. Como afirma Bataille: «L'érotisme dans *Le Procès* ou *Le Château* est un érotisme sans amour, sans désir et sans force, un érotisme de désert».[1212] En cambio, en uno y otro hay montañas de burocracia, y en sus cimas reina un inalcanzable Klamm con su séquito de secretarios e implacables manadas de cebrados «rapaces», como el bigotudo y socarrón gato sagrado de Klee en la misma montaña.[1213]

Con el hacha de la sátira, Hašek destroza los árboles marchitos del intrincado bosque de la Administración pública. En el *Švejk*, la monarquía danubiana se ramifica y se desfleca en un pérfido enebral de párrafos y comas, de instrucciones secretas, de carpetas inconexas, de cuestionarios, de sentencias contradictorias, de «estrictamente confidencial».[1214] En el tribunal penal, «en la mayoría de los casos desaparecía toda forma de lógica y prevalecía el párrafo: estrangulaba el §, desbarraba el §, babeaba el §, reía el §, amenazaba el §, mataba el §, y no perdonaba. Aquí había malabaristas de las leyes, hierofantes aferrados a la letra de los códigos, devoradores de acusados, tigres de la jungla austríaca, que medían su salto sobre la víctima según el número de los párrafos».[1215] La dirección de policía «estaba constituida por una hermosísima chusma de burócratas rapaces que, para defender aquellos retorcidos párrafos, no tenían más pensamiento que la prisión y la horca».[1216] El brigadier Flanderka está tan aturdido por el hormigueo de las cifras de las circulares, que por la noche le parece verse con la soga al cuello, por haber confundido alguna de esas cifras.[1217]

Coincide con Kafka el autor de *Švejk* en su detracción de una huidiza burocracia deshumanizada, que sepulta a los inermes bajo montones de papelajos y pentateucos de leyes, embrollándolos en sofismas procesales, atribuyendo culpas al azar. El fiscal instructor Bernis «perdía el material de acusación y se veía obligado a inventárselo de cabo a rabo. Confundía los nombres, perdía los hilos

del proceso y encanillaba otros al tuntún. Juzgaba a los desertores por robo y a los ladrones por deserción. Hilvanaba también procesos políticos sin fundamento. Recurría a los más extravagantes artificios para convencer a los acusados de crímenes que jamás habían siquiera soñado. Inventaba delitos de lesa majestad y atribuía siempre a alguien frases incriminatorias de su propia cosecha: alguien cuyas actas de acusación o cuya denuncia se habían perdido en aquel ininterrumpido caos de legajos y de prescripciones oficiales».[1218]

De este caos administrativo se encuentran múltiples ejemplos en los libros de Kafka, especialmente en *El castillo*. Baste recordar el montón de expedientes y formularios y papeles atados como fajinas que inunda la casa del alcalde,[1219] las pilas de paquetes de documentos que los sirvientes, llevándolos en carretillas, distribuyen de puerta en puerta a los secretarios, en el «Albergue de los Señores».[1220] Abarrotadas de fascículos hasta el techo están las escuálidas salas de Archivo de Perla, dirigido por una misteriosa Excelencia, llena de órdenes caballerescas y bordados de oro, el chambelán de lo inaccesible, camaleónico Patera en *La otra parte* de Kubin.[1221] En la sustancia, no difieren mucho de fríos y aletargados funcionarios kafkianos los engreídos «rapaces» y los alelados esbirros de Hašek: del mismo modo humillan a la persona con tortuosidad, con obstáculos, con trampas, con dilaciones y más dilaciones y con torpes interdicciones. Solo que los funcionarios que encuentra Švejk tienen deslumbrantes mostachos de cabaré burlesco, mientras que los de Kafka centellean como nebulosas imágenes de rostros intercambiables.

En algunos pasajes del libro de Hašek, la idea punzante de la superchería del poder enlaza con la del sacrificio y la destrucción de los inermes, de los inocentes. «Desde el presidio de Hradčany, el camino conducía también, a través de Břevnov, a la plaza de armas de Motol. En cabeza, entre las bayonetas, marchaba un hombre esposado y, detrás de él, un carro con un ataúd. Y en la plaza de armas de Motol, una orden seca: “An! Feuer!”. Y en todos los regimientos y los batallones se leía después un orden del día, según el cual otro hombre había sido fusilado por rebelión…».[1222] Cuando, en el presidio, el falso tonto no regresa a la celda, porque Katz le ha elegido como asistente, «un soldado pecoso de la milicia territorial, dotado de una extraordinaria fantasía, difundió la voz de que Švejk

había disparado a su capitán y que le habían llevado a la plaza de armas de Motol para la ejecución».[1223] Dos soldados con la bayoneta calada, uno larguirucho y otro pequeño y gordo, le acompañan ante Otto Katz: «En la calle Karlova, el pequeño y gordo dirigió de nuevo la palabra a Švejk: "¿No sabes por qué estamos llevándote ante el capellán?". "Para que yo confiese —dijo Švejk a la ligera—, mañana me colgarán. Siempre se hace así y esto se llama consuelo espiritual". "¿Y por qué motivo te iban a…?, bueno…", preguntó cautelosamente el larguirucho, mientras el gordo miraba a Švejk con compasión. Ambos eran artesanos de campo, padres de familia. "No lo sé" —respondió Švejk con una sonrisa bonachona—, no sé nada. Será el destino"».[1224]

No es difícil darse cuenta de que estos pasajes, aunque empapados de humor negro y, por autodefensa, disfrazados de despreocupada burla, encajan con el desolado final de *El proceso* de Kafka. La plaza de armas de Motol no está lejos de Strahov. La cosa, el ataúd, que representa la majestuosidad del andamiaje oficial, avanza imponente sobre un carro, pero el pobre condenado va andando.[1225] Muchos inocentes cuelgan del prolífico árbol de los párrafos. El *esprit comique*, como muestra Magritte en uno de sus cuadros, está todo lleno de cortes, de fisuras y de rajas.

102

En los recovecos de esta trampa administrativa, en la asfixia de este aparato decrépito, Švejk se mueve *como en un laberinto*. Siempre disponible, pronto, solícito, él ignora la extenuación, la fatiga de los personajes kafkianos, seres de algodón que a menudo representan su papel hundidos en la blandura de un lecho. Con tintes de alegoría se puede afirmar que el laberinto austrohúngaro, en el que Švejk-peregrino se mueve flemáticamente, adoptando una coraza de indiferencia, equivale al «laberinto del mundo» de Komenský, escaparate de disparatadas taras e imperfecciones. En el digresivo viaje que lleva al *pucflek* al frente, ese laberinto se torna, en ocasiones, vía crucis, calvario.

Con el entramado laberíntico se corresponde, en el *Švejk*, un fuerte impulso cinético. Con razón hizo notar Piscator que, en la

novela, pese a la pasividad del protagonista, «todo está en continuo movimiento» y, para reflejar mejor «la inquieta sucesión de acontecimientos» que en ella se relatan, utilizó en su puesta en escena el *tapis roulant*, el rollo continuo.[1226] Si después quisiéramos afinar más, diríamos que los laberintos son tres: el enredo de comisarías, cuarteles, barracas, manicomios, hospitales y cárceles en el que Švejk se encuentra atrapado al principio; el itinerario zigzagueante, la inextricable maraña de vueltas y más vueltas que el *pucflek* protagoniza (voluntariamente) durante su «anábasis de Budějovice»; y el desconcertante dédalo de «Cacania», por el que el perezoso tren militar, esta carraca de locos sobre ruedas, va renqueando con infinitas maniobras, ringorrangos, paradas, retrasos y desvíos.

En tan accidentado viaje, entre tantos cambios de escena, el lugar más idílico es el manicomio, albergue paradisíaco, jardín de beatitud, donde el hombre halla en su propia locura la libertad conculcada. Afirma Švejk: «No consigo realmente entender por qué a los locos les fastidia estar encerrados. Allí dentro puede uno arrastrarse desnudo por el suelo, aullar como un chacal, enfurecerse y morder. Si se hiciera algo similar por la calle, la gente se asombraría; ahí dentro, en cambio, es una cosa absolutamente normal». «Me encontré muy a gusto —añade—, y los pocos días transcurridos en el manicomio están entre los más bellos momentos de mi vida[…]. Cada cual podía decir allí dentro lo que quería y lo que en aquel instante se le venía a la boca, como si fuera un parlamento».[1227]

Uno de los locos encontrados por Švejk en aquella feliz estancia parece reflejarse en una figura compuesta de las de Arcimboldo, *El bibliotecario*: «El más furioso era un señor que se hacía pasar por el tomo dieciséis de la *Enciclopedia científica Otto* y le pedía a todo el mundo que lo abriera y encontrara en él la voz “Bastidor de quinternos”: o sería su ruina. Se calmaba solo cuando le ponían la camisa de fuerza. Y entonces estaba tan contento por haber acabado en una prensa de encuadernador y rogaba que se le hiciera una cercenadura moderna».[1228] Algo parecido ocurre en las coplas populares y en las fábulas: X se cree tizón y suplica a los vecinos que soplen encima de él para avivarlo; Z, creyéndose un granito de jenabe, se mete, en el mercado, en una tinaja de amarilla mostaza, porque la mostaza sin jenabe no sabe a nada.

103

Supongamos que Švejk sea la propia Praga, su pueblo siempre forzado a sufrir. Que la ficción del *pucflek* refleje la subterránea negativa porfiada de la gente bohemia, una gente que, en estos ejercicios de astuta sumisión, consiguió unas cotas de excelencia difíciles de igualar. ¿Qué consecuencias se derivan de semejante identificación, incluso demasiado cierta? Se dice pronto: el teorema de la falsa obediencia comporta un corolario humillante: la propensión a doblar la espalda, el servilismo burlón, la renuncia a cualquier lance, a cualquier impulso de rebeldía.

Tal vez sea pretender demasiado. Dejemos que Švejk —cuyo mostacho hinchado de falso idiota pertenece a la moderna mitología como el frígido rostro cerúleo de Keaton o la carota redonda de ojos legañosos del Senecio de Klee— se maneje, con su chupa arrugada y sus enormes pantalones, entre los estrechos de mar y los bancos de arena de un sistema opresor. No es antorcha que brille, y además, ¿de qué sirven los gestos? Su principal misión es sobrevivir. A este hombrecillo de aspecto picaresco se adapta muy bien el vocablo *člobrda*, con que se designa a un mediocre y pequeño hombre amigo de la cerveza, astuto para tenerse a flote, tan charlatán como los barberos y las urracas.

Kafka no tiene razón cuando afirma: «La gran época de los bufones debería haber pasado y ya no volverá».[1229] Mientras haya tiranos, habrá bufones. Como cornejas de campanario, acostumbradas al estrépito de las campanas, los *švejk* hacen oídos de mercader ante el estruendo de las prescripciones y de las prohibiciones y se arriesgan a promulgar verdades impronunciables, precisamente porque a los bufones todo les está permitido.[1230] Dejad, por tanto, que las moscas caguen sobre los sagrados retratos de las autoridades, que los estandartes expuestos en las calles de Praga por las victorias ajenas, al perder color, se conviertan, como observa Max Brod, en «tristes fantasmas mojados», «sábanas fúnebres».[1231]

Según las habladurías, el ogro Golem vuelve a respaldar a los judíos en las coyunturas funestas. Por analogía, podemos pensar que

en los días oscuros (que se prolongan infinitamente) un espíritu del camuflaje, un *švejk*, un demonio del obsequio ficticio, de la artificiosa humildad de borrego, llegue a poseer a los habitantes de Praga y a inspirarles en su resistencia pasiva a los abusos y al arbitrio de los ultramontanos. Y es curioso que, cuando Švejk acaba entre los prisioneros rusos por haberse puesto el uniforme de uno de ellos, un sargento austríaco le tome por hebreo: «No debes negarlo —siguió con aire seguro el sargento-intérprete—, todo prisionero que sepa alemán es judío, y basta. ¿Cómo te llamas? ¿Svejch? ¿Lo ves? ¿Para qué lo niegas, desde el momento en que tienes un nombre absolutamente hebraico?». Además, toma por un cuento chasídico la anécdota que el valiente soldado le cuenta sin dudar.[1232]

El humor praguense, el recuerdo de la ciudad moldaviana acompañan siempre —como un bajo continuo, como una filigrana— la acción de esta novela. En ciertos párrafos se trasluce, a través de lo tosco y lo vulgar, una intensa nostalgia de Praga y, especialmente, de sus tabernas. ¿Hay algo más melancólico que la despedida de Švejk y Vodička, que, saliendo de prisión en Királyhíd, vuelven cada uno a su sección?

> […] dijo Švejk:
>
> —Cuando haya terminado la guerra, ven a visitarme. Me encontrarás cada tarde, a partir de las seis, en la taberna El Cáliz, de la calle Na Bojišti.
>
> —Claro que iré —respondió Vodička—, ¿habrá jarana?
>
> —Cada día estalla algo —prometió Švejk—, y si hubiese demasiada calma, ya nos encargaríamos nosotros de hacer ruido.
>
> Se separaron y, cuando había ya muchos pasos de distancia entre uno y otro, el viejo zapador Vodička le gritó a Švejk:
>
> —Entonces, trata tú de preparar alguna juerga, cuando vaya.
>
> Y Švejk, a su vez:
>
> —Pero ven de verdad, cuando haya terminado esta guerra.
>
> Después se alejaron y de nuevo se oyó, tras una larga pausa, la voz de Vodička, detrás de la esquina de la segunda fila de barracas:
>
> —Švejk, Švejk, ¿qué cerveza tienen en el El Cáliz?
>
> Y como un eco sonó la respuesta de Švejk:
>
> —La de Velké Popovice.
>
> —Pensaba que tendrían la de Smíchov —chilló de lejos el

zapador Vodička.

—También hay mujerzuelas —gritó Švejk.

—Entonces, ¡hasta después de la guerra, a las seis de la tarde! —gritó Vodička, desde abajo.

—Es mejor que vayas a las seis y media, por si acaso yo me retrasara —respondió Švejk.

Después volvió a sonar como un eco, ya a gran distancia, Vodička:

—¿No puedes ir a las seis?

—Vale, iré a las seis —fue la respuesta del camarada que se alejaba…[1233]

Un desconsuelo sobrecogedor, lo irremediable de las separaciones que mueven al llanto se vislumbra en este diálogo, en esta disipación gradual, que encubre con chistecillos absurdos el hormigueo desolado de las lejanías, la angustia por la impenetrable actividad del destino.

Y bien, la guerra termina. Baloun ha vuelto a su pueblo a zampar montones de perdices y salchichas de hígado. Švejk, en El Cáliz, espera a Vodička, pero en su lugar reaparece el confidente de la policía, Bretschneider. Entonces, ¿no le habían destrozado los siete horribles perros que le vendiera Josef Švejk?[1234] ¿Acaso hay que empezar de nuevo con la ficción, las imposturas, las trampas; encasquetarse de nuevo, hasta la náusea, la máscara de malicioso imbécil? Y sin embargo, «… no debe perder la esperanza, como decía el cíngaro Janeček en Plzeň…».[1235]

104

«En mars 1902, je fus à Prague. J'arrivais de Dresde»: así inicia Apollinaire el relato «El caminante de Praga».[1236] Este episodio bohemio, que el poeta francés incluyó en su «tour d'Allemagne», tuvo un profundo significado para la cultura checa. Y no será inútil recordar aquí que, en el verano de ese mismo año, con ocasión de una de sus exposiciones, también visitó Praga Rodin, acompañado por el pintor Alfons Mucha, que vivía en París.[1237]

Detengámonos un poco en este relato, que partiendo de la exacta

topografía de la ciudad del Moldava ve desfilar invenciones quiméricas, y parece pertenecer a ese filón de cuentos diabólicos de Praga cultivado por Arbes, por Meyrink, por Karásek. El viajero encantado les pide a varios transeúntes, en alemán, que le indiquen un alojamiento, pero aquellos siguen su camino sin responder, hasta que el sexto, después de haberle explicado en francés con cuánta acritud detestan los checos todo lo alemán, le señala «un hôtel situé dans une rue dont le nom est orthographié de telle sorte qu'on le prononce *Porjitz*».

Apollinaire se detuvo, por tanto, en Na Poříčí, una calle de la Ciudad Nueva, que no escaseaba en tabernas, jaleos, cervecerías, *Tanztavernen* o cafés-concierto: El Buey Verde, El Faisán de Oro, El Gallo Negro, El Cisne Blanco…[1238] «El *rez-de-chaussée* del hotel, que me había sido indicado, estaba ocupado por un café-concierto. En el primer piso encontré a una vieja que, después de haber pactado conmigo el precio, me condujo hasta una angosta habitación con dos camas. Aclaré que tenía intención de vivir solo. La mujer sonrió y me dijo que hiciera lo que quisiera: en cualquier caso, encontraría fácilmente una compañera en el café-concierto del *rez-de-chaussée*».

Varias conjeturas se han lanzado sobre el nombre de aquella posada. Nezval, junto a los poetas de su generación, estaba seguro de que Apollinaire había recalado en el decadente hotel Bavaria, en cuyo edificio estaba ubicado el cabaré U Rozvařilů: «Me es muy querido el viaducto de Karlín; me es muy querida la vista del misterioso hotel Bavaria…»: «… el hotel a medio derruir, que me parece una de las casas más poéticas de este barrio y al que acudo siempre una vez al año, como si tuviera ante su entrada una cita con mi destino, que adquiere el aspecto de un ser arcano, de una ilustración que me haya fascinado pero que no recuerdo, o de una imaginaria alcahueta que se haya propuesto hacerme desaparecer del mundo: confundo ciertos edificios fascinantes, como confundo los naipes y algunos homónimos».[1239]

Y ahora vemos a Wilhelm de Kostrowitzky salir del ambiguo hotel, para realizar su travesía de Praga. Se encuentra con Isaac Laquedem, el Éternel Juif, que se ha reencarnado en varias épocas y en distintos lugares. Con este nombre flamenco, preñado de nostalgia medieval, Ahasvero ya había sido citado por Tristan Corbière en la colección *Les amours jaunes*.[1240]

Enfundado en una larga capa marrón con cuello de nutria,

ajustadísimos calzones de tela negra, una pequeña venda de seda negra en la frente y con la cabeza cubierta por un sombrero de fieltro negro «de los que lucen a menudo los profesores alemanes», Isaac Laquedem juega con todas las bazas para figurar en el museo de los fantasmas de Praga. «El rostro casi desaparecía entre la espesura de la barba, de los bigotes y de los cabellos, excesivamente largos pero peinados con cuidado, blancos como el armiño. Sin embargo, se veían los labios, carnosos y morados. La nariz era prominente, peluda y adunca».

Semblanza en blanco y negro, con añadidos morados, Laquedem cuenta al poeta sus propias reencarnaciones a través de los siglos, su propia «vida sin final y sin reposo», que ha sido y será un caminar, un caminar perenne hasta el juicio final. «Jesús me ordenó caminar hasta su regreso […], pero yo no recorro un vía crucis, mis caminos son felices». El Judío Errante de Apollinaire no se parece al retratado por Hanuš Schwaiger: vagabundo harapiento y decrépito, carcamal diáfano, casi jirón de niebla, de la estirpe inquietante de cazadores de ratones, espantajos y elfos, que este pintor bohemio de finales del XIX gustó de representar.[1241] A pesar del lastre de los años, Laquedem está todavía verde, su humor no es frío y tardío como en los viejos, no le tortura la hipocondría: carnal y comilón, la longevidad secular no le impide empinar el codo en las tabernas, entregarse a mil juergas y fornicar.

Desde primeras horas de la tarde hasta la noche más cerrada, Laquedem acompaña al poeta en su itinerario por la ciudad moldaviana. Más tarde, Yvan Goll observará que, dondequiera que vaya Apollinaire-Kostrowitzky, siempre «le corta el camino la oscura sombra del Eterno Judío».[1242] Ante sus ojos se perfilan, como en un diorama, la plaza de la Ciudad Vieja, la iglesia de Týn con el sepulcro de Tycho Brahe, el reloj del maestro Hanuš con sus figuritas animadas, el Quinto Barrio con la sinagoga Viejo-Nueva y el reloj del Ayuntamiento hebraico, cuyas «manecillas van hacia atrás», y el puente Carlos, adornado con estatuas sagradas, desde el cual «se disfruta el magnífico espectáculo del Moldava y de toda la ciudad de Praga con sus iglesias y sus conventos». Discurriendo acerca del destino del pueblo judío, Laquedem y el poeta suben hacia Hradčany, para visitar la catedral de San Vito, «donde están las tumbas regias y el relicario de plata de san Nepomuceno». Y aquí, en la capilla «donde se coronaba a los reyes de Bohemia y el

santo rey Venceslao sufrió el martirio», capilla de muros cuajados de ágatas, jaspes, crisopacios, cornalinas y otras gemas, Laquedem le señala al poeta —que prestaba fe a los pentáculos, a los talismanes y a todo tipo de amuletos mágicos—[1243] una amatista, cuyas vetas dibujan «una cara de ojos llameantes y locos»: la máscara de Napoleón. «—¡Es mi rostro —grité—, con mis ojos oscuros y celosos! Y es verdad. Allí está, mi retrato doliente, al lado de la puerta de bronce, donde cuelga el anillo que llevaba san Venceslao, cuando fue martirizado. Tuvimos que salir. Estaba pálido e infeliz por haberme visto loco, yo que tengo tanto miedo de volverme así».[1244]

Nezval contará: «No me he privado de preguntarle a uno de los que están próximos a mí en la concepción de la poesía, a Tristan Tzara, si ha visto, en las paredes de la capilla de san Venceslao en San Vito, las ágatas a las que dos pasajes de la obra de Guillaume Apollinaire aseguran una segunda inmortalidad, una inmortalidad de nuevo género».[1245] En su estancia en Praga, en 1928, Jules Romains quiso acercarse a la capilla, para «encontrar la efigie de Apollinaire en una de sus piedras duras».[1246]

El tema de las ágatas de rasgos humanos, de las gemas figuradas, reaparece en el drama praguense *Král Rudolf* de Jiří Karásek. Volviendo de un viaje, el impostor Arthur Dee le lleva al soberano un *gamahé*, una de esas piedras cubiertas de jeroglíficos que encantarán a Breton.[1247] «Es —dice— el más misterioso talismán que la magia conozca. La propia naturaleza, en raros momentos, imprime en las piedras, en los metales y en los minerales imágenes arcanas». Este *gamahé*, hallado en Venecia entre los trastos de un brujo oriental, muerto a los trescientos años, tendría el poder de prolongar la vida. Pero con horror descubre Rodolfo en él un emblema de muerte, un esqueleto.[1248] De las huellas espectrales de los rostros humanos en los objetos habla Apollinaire en otro relato, *La serviette des poètes* (1907), historia de cuatro poetas que se contagian la tisis el uno al otro, secándose todos la boca con la misma servilleta, de cuyos sucios grupos, después de su partida, aparecerán en transparencia cuatro rostros, como de un cuádruple pañuelo de la Verónica.[1249]

Pero volvamos al itinerario praguense con Apollinaire y Laquedem, los cuales, al caer la noche, vuelven a cruzar el río «por el puente más moderno». Después de haber cenado y bailado en una

auberge bajo el diabólico estruendo de una orquestina de tres músicos, se dirigen de vuelta a la Ciudad Hebraica. Y en una de sus tabernas-prostíbulos beben vino de Hungría y el aún lozano Laquedem, desenfundando su largo miembro, su «tronco nudoso», como un tallo arborescente de emblema alquímico, se entretiene con «una húngara rellena y culona». A la salida, el Eterno Hebreo se aleja en la helada noche, y el poeta sigue con los ojos los juegos de su sombra, multiplicada por el centelleo de los reflejos. De repente, con un grito de bestia herida, Laquedem se desploma en el suelo. Le ha llegado el momento de dejar Praga. Resucitará en otros lugares, bajo otros aspectos.

105

Antiguos manuscritos representan los experimentos alquímicos con una sarta de vasos habitados por simulacros y símbolos. Si quisiéramos significar las mágicas transmutaciones de la materia de Praga, encerrando sus figuras emblemáticas en crisoles lúteos, en uno de ellos habría que colocar —arrogante y no menos praguense que los fantoches de Löw o de Hašek— a Isaac Laquedem, peregrino e ilusionista que, por lo cíclico de sus periódicas reapariciones, tiene algo en común con el Golem de Meyrink. Por otra parte, su longevidad sin achaques, y como si hubiera bebido un elixir de vida de Kelley o de Sendivogius, puede compararse con la de Emilia Marty-Makropulos de la comedia de Karel Čapek: «Cada noventa o cien años, un mal terrible me aqueja. Pero yo me curo, y encuentro las fuerzas necesarias para otro siglo de vida».

Con gran intuición (y aquí tal vez entre en juego el origen eslavo), Apollinaire ha percibido algunos elementos principales de la sustancia bruja de Praga. Él ha captado la magia torva del Quinto Barrio, su tristeza, su mezcla de talmudia y mala fama, su olor a prostitución. Y entre los sortilegios de la ciudad moldaviana ha introducido el maleficio de los rostros que ojean desde las piedras duras. Las ágatas de San Vito, en cuyo grano descubre, turbado, su propio semblante; las tabernas, en las que escucha canciones checas; las manecillas del reloj de la Ciudad Judía: todo ello se repite en los célebres versos del poemita *Zone* (1912), donde

Apollinaire alude, también, a una arcana *auberge* de los alrededores:

Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague
tu te sens tout heureux une rose est sur la table
et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose
la cétoine qui dort dans le cœur de la rose
Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
tu étais triste à mourir le jour ou tu t'y vis
tu ressembles au Lazare affolé par le jour
les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
et tu recules aussi dans ta vie lentement
en montant au Hradchin et le soir en écoutant
dans les tavernes chanter des chansons tchèques

A propósito del «jardin d'une auberge», el poeta Karel Toman supuso que Apollinaire se refería a la vieja hostería Šipkapas, cuya terraza se asomaba al valle de Šárka: hostería frecuentada por los estudiantes alemanes. Pero otro poeta, Konstantin Biebl, estaba convencido de que el «jardin» era la azotea de Zlatá Studně (El Pozo de Oro), una pintoresca taberna de Malá Strana, agazapada en el verde en lo alto de una empinada escalinata, con una espléndida vista sobre el cardenillo de la cúpula de San Nicolás y sobre todo el paisaje de Praga. Y no importa que Malá Strana no fuese un suburbio.[1250]

El editor-escritor Otakar Štorch-Marien cuenta haber intentado, junto a Karel Čapek, avistar, en todo el área que rodea Hradčany, la *auberge* a la que se refiere el poeta francés: «Recuerdo muy bien la tarde de verano en la que llegamos a la plazoleta que tiene el nombre de U Daliborky y desde la cual se accede a la callejuela de Oro. Frente a los cuarteles de la guardia del Castillo había una taberna haciendo esquina: ya no recuerdo cuál era su nombre, pues no ha quedado el más mínimo rastro. A aquella casa le han espetado, hace años, una fachada de postal, y en lugar de la antigua entrada ahora hay una ventana. La frecuentaban sobre todo los soldados, y a menudo se entretenían con cantos corales. También aquel día llegaba desde la taberna una lánguida y triste canción a varias voces, que infundió melancolía en nuestro ánimo. Nos paramos a escuchar. "De igual manera habrá tal vez prestado su oído, por esta zona, Apollinaire", dijo Karel después de un instante,

apoyándose en su bastón. “Con *Zone* las tabernas praguenses han entrado en la eternidad”, añadió con una sonrisa infantil, mientras encendía una colilla. “Pero ¿qué hostería ‘a los bordes de Praga’ puede haber sido aquella de la que se habla en *Zone*?”, observé con curiosidad, contemplando los ojos azules y casi omnisapientes de Karel. “Es difícil decirlo —respondió—, por otra parte, tampoco hay que tomarlo al pie de la letra. Está claro que no se encontraba en absoluto en los bordes de Praga, sino, tal vez, a pocos pasos de aquí, en Zlatá Studně”».[1251] El propio Štorch-Marien recuerda cómo alababa Giraudoux «la intimidad de las praguenses tabernas-jardín», que Apollinaire había descubierto en su ya mitológico viaje.[1252]

Con la travesía descrita por el autor de *Alcools* y de *Calligrammes* concuerda la llevada a cabo por el poeta alemán Detlev von Liliencron en mayo de 1898. Liliencron había estado fugazmente en la capital bohemia, como joven oficial, durante la guerra austroprusiana de 1866. Pero fue su estancia en el 98 la que le enamoró de la ciudad moldaviana, adonde regresaría repetidas veces con el vano deseo de fijar allí su residencia definitiva. «Cuando haya muerto —suplicó al poeta praguense Oskar Wiener, que le acompañaba—, retrate nuestras correrías por Praga. Cuéntelo todo, para que se sepa lo feliz que yo he sido aquí».[1253]

Gambeteando por la calle como un cabritillo, repetía: «Prag ist schöner wie meine Lieblingstadt Palermo!» (¡Praga es más hermosa que mi predilecta ciudad de Palermo!), pero jamás había estado en Palermo. Corría detrás de las muchachas, gritando: «tschippi tschappi», como si fueran palabras checas, y presumía tan contento de «lo pronto que he aprendido el bohemio» («Wie schnell habe ich böhmisch erlernt»).[1254] Desde Na Příkopě fueron a la plaza de San Venceslao, que Liliencron definió «la más soberbia calle del mundo»; a la plaza de la Ciudad Vieja, donde observó el reloj del maestro Hanuš, en el punto en el que, el 21 de junio de 1621, se había levantado el ignominioso cadalso para el suplicio de los veintisiete señores bohemios, y la iglesia de Týn con el sepulcro de Tycho con sus lápidas de mármol rojo. De aquí al Quinto Barrio, donde, entre los restos de las mugrientas casuchas derribadas por el saneamiento, admiró la Sinagoga Viejo-Nueva, el reloj del Ayuntamiento con sus manecillas retrógradas, el cementerio judío con el sepulcro de Löw ben Becalel.

Después, cruzado el puente Carlos, subieron a Petřín, a

contemplar cómo brillaba el río al anochecer. Es curioso que el itinerario de la primera jornada praguense de Liliencron concluya, como el de Apollinaire, en una *Singspielhalle* judío-checa. Y que el elemento judío de Praga tenga, en él, el mismo relieve que en el relato del poeta francés: «Cuando, después de haber recorrido a lo largo y a lo ancho el viejo cementerio judío, impregnado de un narcotizante olor a saúco, nos detuvimos ante la tumba del alto Rabbi Löw, Liliencron dijo: “Debe usted ofrecerme más amplios informes sobre este pueblo que no puede vivir y no puede morir"».[1255]

Este recorrido y, más aún, los de los días siguientes, de seis años después y el último —poco antes de que Liliencron muriera—, brindan a Wiener la ocasión de celebrar las bellezas de Praga, de tejer un minucioso Baedeker sobre tabernas, iglesias, palacios, capillas, jardines, con anexas leyendas. Pero el itinerario, al menos al principio, se parece tanto al periplo de Apollinaire, que surge la sospecha de que Wiener recordara más bien las andanzas del «caminante de Praga» (1902) al describir (1922) los *Streifzüge* de su viajero encantado.

106

«Praga es más bella que mi predilecta ciudad de Palermo», afirmó Liliencron con un símil que me llena el alma de doble melancolía. En el poema *Světlem oděná* (Vestida de luz, 1940), trávelin sobre la ciudad moldaviana, Seifert prorrumpe: «Praga era más bella que Roma». En estas frases me parece ver grabado el vacilante triángulo de mi vida.

El inicio de la fortuna de Apollinaire en Bohemia se remonta al 6 de febrero de 1919, cuando Karel Čapek publicó en la revista *Červen* (Junio) su propia versión de *Zone*, con xilografías de su hermano Josef, versión que, posteriormente (1920), introduciría en la preciosa antología de poetas franceses modernos —«prodigio del arte de traducir poesía» según Nezval—,[1256] espejo de encantamientos para los jóvenes líricos bohemios de aquella

posguerra. Los tumultuosos afiliados de la asociación Devětsil (El Farfarillo),[1257] fundada en Praga el 5 de octubre de 1920, tanto en la tendencia inicial hacia las fórmulas del proletariado como en la fase siguiente, la poetística, hicieron de Apollinaire —«arlequín de Parnasse y Montparnasse»,[1258] «sin el cual no habría poesía del siglo XX»—[1259] su propio dios y patrono, el montero mayor de las selvas de Apolo, el restaurador, la fuente de juventud de las letras bohemias.

Estaba perennemente ante sus ojos, vivísima en la escenografía de París, la imagen del poeta con su blanco envoltorio de vendas sobre la cabeza herida. Jiří Wolker, Zdeněk Kalista, Konstantin Biebl, Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval y otros se embelesaron hasta tal punto con su obra, que habrían podido repetir, con Blaise Cendrars:

> *Apollinaire n'est pas mort*
> *vous avez suivi un corbillard vide*
> *Apollinaire est un mage.*[1260]

«Apollinaire —afirmó Karel Teige, el prestigioso teórico del poetismo— es para nosotros el símbolo de aquel Espíritu Nuevo, por cuyo triunfo luchamos aún bajo su sombra. Apollinaire es para nosotros el eje de toda la poesía moderna: su obra, la piedra angular a partir de la cual fechamos la nueva era de la moderna creación… […]. En París y en Praga —ciudades que viven en sus líricas—, en el fulgor de una común primavera, libre y creadora de arte: en todas partes encontramos su rostro y su sonrisa…».[1261]

En sus versos, los poetistas retrataron y recordaron a menudo al autor de los *Calligrammes*. «París es el espejo de Europa. Allí vislumbro Vuestra sonrisa», escribió Seifert en la oda *Guillaume Apollinaire*, acercando la imagen del «muerto timonel» a la torre Eiffel, «arpa de Eolo».[1262] En la poesía *Generace* (Generación), Biebl imagina que Apollinaire está sentado en Zlatá Studně y que, en la mesa al lado de la suya, los poetistas, «jóvenes poetas y viejos inciviles», le imitan en beber vinos franceses y fumar en pipa: «Probaremos también nosotros / a hacer nuevas nubecillas».[1263] Más tarde Nezval suplicará con nostalgia «que alguien me recite todas las *fleurs du mal* como Karel Teige / o bien los *calligrammes* de Apollinaire, cuyo nombre aún hoy me hace llorar».[1264]

Resulta sugestivo pensar con Biebl que, fumando tranquilamente, Apollinaire mira desde la terraza de Zlatá Studně la orografía centelleante de los tejados de Malá Strana, el caprichoso conglomerado de torres, torretas, tragaluces, chimeneas, y la cúpula de San Nicolás, «la más pura esmeralda del mundo».[1265] Por la noche, los poetistas trotaban, como una compañía de brujos, por la ciudad moldaviana, saboreando su encanto a través del recuerdo de los versos de *Zone*. En las plazas, en los puentes, en los paseos que bordean el río, les parecía oír los pasos y la voz del poeta francés. No sabían representarse este emporio de maravillas sin su habladora presencia.

«El Eterno Judío del relato de Apollinaire —ha escrito Zdeněk Kalista— se convirtió incluso en una especie de símbolo de nuestro vagabundear entre las lámparas de gas y los rincones remotos de la ciudad. No era posible en la quietud nocturna deslizarse al lado del ayuntamiento de la Ciudad Vieja sin revivir ante el reloj la escena que conocíamos del *Caminante de Praga*. No era posible rozar en la oscuridad los muros del viejo cementerio hebraico sin que el silencio de aquel lugar no se extendiera para Nezval en el marco de la vieja Ciudad Judía de principios de siglo, que ya no existía. La taberna en la esquina de la calle Josefská, en la Quinta Praga de entonces, se había cambiado para él por la hostería en la que Laquedem entra con el poeta, y en su fantasía una muchacha encontrada por la calle huía de “une matrone marmonnant l’appel à l’amour nocturne”. Teníamos que ir a Vinohrady, donde se encuentran “des fillettes de quatorze à quinze ans, que des philopédés eux-mêmes trouveraient de leur goût”, debíamos ir al aburrido cabaré U Rozvařilů, porque estaba cerca del hotel Bavorský Dvůr, donde Nezval consideraba, según su propia interpretación de «El caminante de Praga», que había vivido Apollinaire».[1266]

«No consigo expresar con suficiente fervor —son palabras de Nezval— cómo ha sido precisamente él, cómo han sido sus ojos quiméricamente velados los que me han enseñado a mirar de otra forma, de un modo nuevo, todas las cosas praguenses, que hasta poco tiempo antes eran tema exclusivo de las novelitas a lo Vieja Praga».[1267] También a los amigos extranjeros, y en especial a los franceses, les dirigían los poetistas en el descubrimiento de la ciudad moldaviana a lo largo del trazado recorrido por su ídolo.

Nezval contó de una visita al Museo Hebraico realizada en abril del 35 con Paul Éluard. El guía, «un joven judío de fisonomía fantochesca», al que ellos habían tomado por sordomudo, después de haberles dejado observar, sin pronunciar palabra, aquella «milagrosa purrela», de repente, en voz alta y de falsete, los tachó de «surrealistas». Asombrados, pensaron que el joven judío con aspecto de marioneta bien podía ser una nueva reencarnación de Isaac Laquedem.[1268]

La influencia de Apollinaire en las letras bohemias requeriría un extenso tratado. No hubo poeta de la primera posguerra que no recogiera conchas, caracolas o piedrecillas en el mar de su obra. Seifert tradujo el «drame surréaliste» *Las tetas de Tirésias*, que se puso en escena en el Osvobozené Divadlo (Teatro Liberado) el 23 de octubre de 1926. En 1928, la revista *ReD* (Revue Devětsil) dedicó un número a Apollinaire en el décimo aniversario de su desaparición (9 de noviembre de 1918). Del poeta francés, estudiado onza a onza, los poetistas aprendieron el sentido de lo proteiforme y lo maravilloso, la movilidad de los enlaces, la tendencia a la perpetua transformación, a lo voluble, el encanto de la frivolidad, cierto mal gusto, cierta facilonería. Rastros de los *calligrammes* hallan en la estructura tipográfica de sus libros y en sus «poesías ópticas». Aún, recientemente, enlazó con aquellas pictografías Jiří Kolář en sus intentos de «poesía evidente», especialmente en la colección *L'enseigne de Gersaint* (1966).

Zone, este poema que, para Nezval, «no tiene igual en el siglo XX»,[1269] «rapsodia estruendosa y a un tiempo lánguida —según Teige— de un trotamundos»,[1270] se convirtió en una sagrada escritura, en un muestrario de arquetipos. Hubo incluso una revista en Brno, dirigida por el crítico Bedřich Václavek, que tomó su nombre (*Zone*: en checo, *Pásmo*). Los jóvenes líricos checos de aquella posguerra aparecen hasta tal punto embrujados por los filtros de esta «galopante película borracha»,[1271] que de ellos se podría afirmar, con Cendrars: «Ils parlent tous la langue d'Apollinaire».[1272] La concepción de la poesía como un flujo incontenible de lírica lava, la aglomeración simultánea de temas discordes, la abolición de la puntuación, el abandono del hilo lógico en favor de la incongruencia de la analogía: todo ello fue un poderoso imán para inspirar una serie de poemitas, cuya matriz está en los versos de *Zone*. Me refiero a *Svatý Kopeček* (1921) de Jiří Wolker, a *Panychida*

(Réquiem, 1927) de Vilém Závada, a *Nový Ikaros* (El nuevo Ícaro, 1929) de Konstantin Biebl y, en especial, a *Edison* (1927) de Vítězslav Nezval.[1273]

Sobre este último el poeta cubista, «planeta creador de destinos en el horóscopo de la moderna poesía», como asevera Teige,[1274] ejerció un inmenso influjo. El poemita *Podivuhodný kouzelník* (El encantador maravilloso, 1922) retoma motivos de *L'enchanteur pourrissant*. La prosa-periplo *Pražský chodec* (El caminante de Praga, 1938) enlaza con el relato homónimo. La comedia *Depeše na kolečkách* (El despacho sobre ruedas, 1924) acusa la concepción del teatro expuesta por el *Directeur de la troupe* en el Prólogo de *Las tetas de Tirésias*. Pero huellas de apollinairismo hay imprimidas en toda la extensa producción nezvaliana. No contentos con alimentarse en su poesía, los poetistas encontraron inspiración y preferencias en la biografía del autor de los *Calligrammes*: el encaprichamiento por el aduanero Rousseau, la creencia en los talismanes, la pasión por las pipas, de las que Apollinaire poseía toda una colección.[1275] Pero, propensos a contemplar el recién terminado conflicto como apocalipsis y catástrofe, al modo de los expresionistas, no compartieron (tal vez única disensión) el activismo batallero, el entusiasmo militar, la inclinación de Apollinaire por convertir la guerra en una fábula, en una luminaria.

Lo que más sorprende, en este juego de reflejos y calcos, es el extraordinario parecido entre Nezval y Apollinaire en el carácter y en el aspecto. Nezval, en efecto, tenía el mismo humor caprichoso, la misma índole de vividor y fantaseador, e incluso la misma corpulencia que el poeta francés.[1276] Esa corpulencia de cardenalón de trapo, de alto prelado de las letras bohemias, que Hoffmeister satirizó en el ciclo de *collages Nezvaliáda*.[1277] En ellos, como en una secuencia de escenas clownescas proyectadas sobre los fondos de viejas litografías, el redondo cabecilla poetístico nace en una cesta de un enorme huevo; navega, con una volerosa capa teatral de obeso bardo romántico, dentro de una barca, rumbo al desconocido continente de la poesía; se convierte en un fornido D'Artagnan con sombrero de plumas; se sujeta torpemente, como un Fatty, a una guirnalda de laurel sostenida por una antigua estatua, como si se agarrara al sustentáculo de un tranvía…

Viviane, la cruel Dame du Lac, criatura del *art nouveau*, adormece con opio al mago Merlín, que se ha encaprichado de ella, y, feliz de haber encantado al encantador, le inhuma en una arca en la espesura del profundo bosque. Pero, al caer la noche, de todas partes confluyen, para llorar al mago en catalepsia y dialogar con su sepultada voz, druidas, serpientes, sapos, lagartijas, murciélagos, renacuajos, falsos santones, un cuervo, un rebaño de esfinges, un búho, el hada Morgana, elfos calzados con cristal, Lilit, Angélica, Dalila, culebras heráldicas, falsos Reyes Magos, san Simeón Estilita y otras innumerables imágenes de los bestiarios y de las fábulas antiguas. Estamos hablando de *L'enchanteur pourrisant*,[1278] donde Apollinaire pone de manifiesto su amor por las novelas de la *Table Ronde*, por la literatura caballeresca medieval.[1279] Entre los seis venerables vejestorios que la segunda noche se dirigen a visitar la tumba custodiada por la Dame du Lac encontramos al Judío Errante, es decir, a Isaac Laquedem, el mismo que, con el nombre de Laquedem, merodea por las calles de Praga.

El Merlín de Apollinaire se convertirá en el prototipo de muchos magos e ilusionistas de la moderna literatura bohemia, y en primer lugar del «encantador maravilloso» (*podivuhodný kouzelník*) del homónimo poemita nezvaliano. El propio Nezval explicó que su histrión, su transformista, había nacido del encuentro de la magia surgida de las palabras *enchanteur pourrissant* con el axioma de que la belleza debe ser «pura y fría como los glaciares».[1280] Desde las páginas apollinairianas, el poeta poetista traspasó a las de su propio poema el gusto por la *fantaisie magique* («fantaisie de Noël funéraire»), la imagen del encantador —mezclándola a ratos con la del funambulista de Nietzsche— o la de la Dama lacustre (*Jezerní Dáma*), con cierto floralismo *art nouveau*.

En los versos de *Podivuhodný kouzelník* arrecian ya esa alegría de la mutabilidad, ese malabarismo, esa caza del milagro que proporcionarán a la escritura de Nezval el impulso esencial. Acuciante hilera de metamorfosis, el poema conjuga lo demoníaco de los trucos con la dinámica del cine. Su quimérico prestidigitador reaparece en varias reencarnaciones sobre el fondo de distintos paisajes exóticos. El movimiento de figuritas irreales, que van

desfilando ante el inmóvil Merlín, es sustituido en Nezval por el del movilísimo mago, que, más hábil que una nutria o que un Fairbanks, discurre, en múltiples camuflajes, de un lugar a otro: desde los glaciares de Groenlandia al río Amazonas, desde la India a las islas de los leprosos, desde un arcano géiser hasta una cueva de estalactitas, desde una mina de carbón hasta Moscú, transformándose en revolucionario.[1281]

La historia del encantador poetístico tiene, en suma, la misma volubilidad escenográfica de los versos de *Zone*. Pero no hay que olvidar que este mago, en sus itinerarios, parte de la Praga nocturna, su base; de un borde fluvial «tétrico y fluorescente como el hada Morgana», del «lácteo rosario de lámparas de arco que crean, en la lejanía, una imagen reticular de la ciudad», y es, por tanto, un personaje praguense, de esa prosapia de embaucadores y brujos en la que tan fértil fue Praga.

Por tanto, el ilusionista, el *kouzelník*, el *kejklíř*, el malabarista tienen un lugar preferencial en el barracón poetístico. Inmediatamente saltan a la memoria el *kouzelník* Arnoštek, que, en el relato de Vladislav Vančura *Rozmarné léto* (Un lunático verano, 1926), revoluciona, con sus ejercicios diablescos, el somnoliento pueblecito de Krokovy Vary, y el funámbulo-taumaturgo del poema *Akrobat* (1927) de Nezval, dedicado a Vančura. Esperado por bandadas de enfermos e infelices que imploran la curación, el saltimbanqui de Nezval, hipóstasis del poeta, un domingo empieza a cruzar Europa sobre una cuerda tensa, pero cae de la cuerda (recuerdo nietzschiano), significando así la impotencia de la poesía. La infancia, encarnada por un marinerito de siete años sin piernas, le conduce a la ciudad de los acróbatas, de los soñadores, de los locos, que tiene la filigrana nocturna y las luces de Praga, ciudad onírica, adonde el poeta volverá «con sus sosias en innumerables aspectos».[1282]

Pero el Gran Mago de la generación del Devětsil fue Edison, artífice de milagros eléctricos: su nombre es recurrente en los versos de Seifert, de Nezval, de Biebl. En el ardiente poema nezvaliano *Edison* (1928), los motivos de la biografía del inventor de Menlo Park, campeón de alacridad y vitalismo, se alternan en contrapunto con la húmeda y triste vista de una Praga nocturna, lazareto de sombras, pespunte de luces embriagadas que caen por los bordes del río y por los puentes dentro del negro espejo del Moldava,

nuestro alquitrán, nuestro Lete, receptáculo de lágrimas, fomento del morbo de la melancolía. Y es curioso que también aquí, en el cuarto canto, reminiscencia de Apollinaire, se insinúe el recuerdo del «judío errante» que va en busca de su patria.

108

Como dijo Yvan Goll, los cafés fueron, en los años veinte, la «Geistzentrale der Welt».[1283] La historia de la vanguardia checa está vinculada a varias *kavárny* de Praga (Unionka, Deminka, Tůmovka, Hlavovka, Belvederka), pero sobre todo a la Národní (Nacional) y a la Slavie.[1284] Deterioradas sillas Thonet, canapés cojos con negros forros encerados, llenos de grietas, mesitas con planchas de mármol como cáscaras de ortoceros, barras con periódicos colgadas en las paredes: decoración mitológica para sesiones inacabables, para encendidas discusiones. Primavera de 1923: en los cafés, en las tabernas, en los tugurios fumosos de los *night clubs*, en los paseos nocturnos, los poetas, los pintores, los actores y los directores del Devětsil inventan la «poesía en todos los sentidos», el poetismo. «Atmósfera de milagros —escribiría más tarde Nezval— que —está claro— solo puede vivirse una vez en la vida».[1285] El primer manifiesto poetístico, el artículo *Poetismus* de Karel Teige, salió en 1924, y ese mismo año apareció la colección *Pantomima* de Nezval, que, uniendo bastantes géneros (ciclos de pequeños poemas, *Podivuhodný Kouzelník*, un libreto de pantomima, un *ballet*, un «poema fotogénico», un ensayo sobre el oficio poético, caligramas y enredos de juegos verbales), constituía una especie de feria de muestras de esta tendencia.[1286]

Profesores del carnaval, volteadores sobre la cuerda funambulesca, artificieros de rutilantes girándulas, los poetistas propugnaban un arte saltarina, recreativa, espumosa, un arte entramado de *clownerie*, de excentrismo, que reflejara con fugas de analogías y metamorfosis el ritmo, la celeridad, la «salud nerviosa» del siglo XX.[1287] Cada poeta poetista actúa como discípulo de Chaplin y de Fratellini, se hace *baladin*, manipulador de imágenes, profesional de gags y alteraciones verbales. Profusas imágenes saltan de los pliegues de la escritura nezvaliana, como los animales

y los artilugios de los bolsillos y de los dobladillos trucados del traje de prestidigitador, que Harold Lloyd se pone por equivocación en la película *Movie Crazy*.[1288] Y poco importa que los aderezos de máscara, el exacerbado amor por las cabriolas bufonescas, los tintes de cosmética y de pastelería y la frivolidad de las improvisaciones acerque, a menudo, las líricas de un Seifert, de un Nezval o de un Biebl a la cosmética, a los rosados guirlaches, a los farolillos de las luminarias: el intríngulis está en desmontar los fetiches, en infringir la tradición, el sosiego del viejo arte, con un desenfadado contraarte, aun infectado de *kitsch*.

Karel Teige, incansable Barnum de los acólitos del Devětsil y director de sus bengalas, en su Manifiesto, rimbombante como los manifiestos de toda la progenie de «ismos», habla de «lírico-plástica emoción ante el espectáculo del mundo moderno», «pasión por la modernidad, modernolatría», «multiplicada fe optimista en la belleza de la vida».[1289] La corriente por él propugnada, este brioso continuo, se denomina poetismo porque la poesía se impone sobre todas las artes, incluyendo en el entorno de la poesía también el cine, la aviación, la radio, el deporte, el *music hall*, el circo, la danza: «También los barcos veleros son modernas poesías, instrumentos de alegría».[1290]

109

El poetismo no se limita a las dimensiones del arte, sino que quiere actuar sobre la existencia de los hombres, convertirse en un *modus vivendi*: «convertir la vida en un magnífico despacho de diversiones»: «un carnaval excéntrico, una arlequinada de sentimientos y conceptos, una película ebria, un milagroso caleidoscopio».[1291] «Epicureísmo modernizado», el poetismo, como asegura Teige en sus «instrucciones»,[1292] es «incentivo de común felicidad humana y de tiempo sereno, no pretencioso, pacífico», «estimulador de vida» que «disipa las depresiones, las curas, el malhumor».[1293] La poesía adquiere una función terapéutica y consoladora: la de encender las llamas de felicidad en la sociedad de los hombres, a través de los gallardos fuelles de las metáforas y de los juegos de palabras. Poesía malabarista y prosperidad se

identifican. No era muy distinta, tal vez, la intención de Evrèinov, cuando atribuía a los actores —al teatro— cualidades curativas. Por su redescubrimiento de «todas las bellezas del mundo»,[1294] por la sustancia danzante, por su idea de contraponer el remedio de una jovialidad sin ataduras y enemiga de los métodos frente a la grave severidad y a la aflicción de los Libros Praguenses, el poetismo podría ser considerado como una especie de chasidismo no místico de las letras bohemias.

Esta alegría programática pone de manifiesto, por otra parte, la ebriedad, el ansia de vivir de una generación criada en una época de descomunales masacres, una época abierta por las palabras de la señora Müllerová a Švejk: «Así que nos han matado a Fernando» y concluida con la epidemia de gripe conocida como «española». Salidos de las ruinas de Cacania, los poetistas —variante bohemia del dadaísmo— asumen el empeño de desencadenar la revolución de la alegría contra las despreciabilísimas fanfarronadas de la Dignidad, la Autoridad, la Seriedad, engendradoras de muerte. Y al mismo tiempo, siguiendo las huellas de los constructivistas soviéticos, se las dan de constructores de la nueva vida, se las ingenian para formar el estilo de la sociedad posbélica, para proporcionar no solo un arte moderno, sino también una insólita organización del mundo: y aquí entra en juego la Gran Ilusión, el comunismo, que fue su credo, aunque —¡dichosos tiempos!— no empobreció su obra con temas obligados ni con propagandismos. En cuanto a las ideas constructivistas, si las mismas le vinieron al pelo a Teige, arquitecto, que puso por título a uno de sus libros *Stavba a báseň* (Construcción y poesía, 1927), no se adecuaban, desde luego, a las frágiles arietas, a la finísima muselina de los madrigales, a la lírica de lo evanescente cultivada por Nezval, Seifert o Biebl, con el flujo sin diques de sus brillantes metáforas frívolas y asociaciones disparatadas, enemigas acérrimas de la aridez de sabio y de régulo de los productivistas de Moscú. ¿Cómo conciliar el ascetismo constructivista con la opulenta inventiva de Nezval, con su fecundísimo «cabaré fantástico»?[1295]

Con los poetistas, el lirismo, expresión de la mariposiana efimeridad de la vida, se erige en principio de la creación y fuente de energía y de bienestar espiritual. Soñando con un mundo que ría, se estudia cómo desterrar las nubes de la lobreguez y todo agravio del alma con el sinsentido, con la analogía disparatada, con el

azufre del humorismo. De este anhelo de desenfadada alegría dan testimonio las retahílas asemánticas, las cabalitas burlescas, las páginas de «poesía óptica», las composiciones tipográficas de Teige, donde las letras del alfabeto y las figuras geométricas parecen formar parte del guardarropa de un circo, en especial las comedias dadaístas de los *clowns* Vosckovec y Werich.

En el Logos de Praga, «ciudad de milagros creada por la poesía»,[1296] el poetismo representa, por tanto, el triunfo de la arlequinada y de la fumistería mercurial sobre el horror golémico, la línea anti-Meyrink, anti-Kafka, la huida de la *Brübelei*, de la hipocondría, de la lugubridad, que son el bajo continuo de la literatura praguense. Huida del microcosmos satúrnico y enfistolado de Rodolfo II, de aquella siniestra melancolía, que llagaba el alma de los alquimistas en las largas noches en vela ante el atanor: melancolía por ellos subrayada con el color negro —indicador de putrefacción— y con arsenales de emblemas de cráneos, cuervos, esqueletos y ataúdes. Frente a la caída hermética en las regiones infernales, a la palidez de *finis mundi*, a la sangre espectral, a las descompensaciones, al metabolismo alterado de la literatura de Praga —ciudad oscura que no sonríe—, los poetistas oponen la risa, factor clarificante de la sangre, y una alquimia distinta, la alquimia jocosa de la asociación verbal, «alquimista más rápida que la radio».[1297]

Sin embargo, como dijo Banville, «le poète n'est pas toujours / en train de réjouir les ours». A pesar de su bufonería, Švejk se revela en ciertos momentos asombrosamente luctuoso, y también el poetismo asume, a ratos, un color pardo y un duelo absolutamente praguenses. No me refiero ya a los oscurísimos versos de Halas o Závada, a la languidez de los «embarquements pour Cythère» de Seifert, sino al propio Nezval, Gran Visir del poetismo, cuyo *Edison* está empapado de niebla praguense pesada como el asfalto, de humedad fluvial y, con sus gestos de despedida, con sus hollines y sus larvas infelices, con su nocturnidad, enlaza con la desesperada creación de Mácha.

¿Recuerdas el cartel del circo Letná? Un indio con turbante entre dos cocodrilos. Subíamos por las Viejas Escaleras del Castillo, habitadas por el Moho y la Sombra, hablando de los payasos y de los acróbatas que saltan a la palestra de los teatrillos de los versos poetísticos. En las empinadas calles de Hradčany, de noche, adquieren un aire espectral las farolas de luz blanquecina con puntas negras como espinos, frútices de una sarcástica vegetación nórdica, similares a cabezas cortadas en bandejas. ¡Qué ajena e imposible se antoja la alegría de los poetistas entre tan melancólicos bastidores, especialmente cuando la lluvia cae torrencialmente y Praga se convierte en un laberinto de pasillos de niebla!

Pero Nezval, poeta *étoile* del Devětsil, al final de la comedia *Depeše na kolečkách* (El despacho sobre ruedas), escribe: «Atraviesa la escena, corriendo cabeza abajo sobre las manos, con el arte de un payaso de circo». Es decir, que el arte es una voltereta, una cabriola, un centelleo de remiendos polícromos de bufón, un deslumbrante payaso, muy distinto de aquellos farsantes tartáreos y mercenarios de Satanás, que asoman en los cuadros de František Tichý. Para generar felicidad, conviértase, pues, la poesía en alegre espectáculo, en equilibrismo.[1298] «Más que los filósofos y los pedagogos —afirma Beige—, son los *clowns*, las bailarinas, los acróbatas y los turistas los verdaderos poetas modernos».[1299] «Nuestro arte —dirá después Nezval— se aproximaba más a los *jongleurs*, a las caballistas y a los trapecistas que a los magos de los ritos religiosos».[1300]

En lugar de los huevos de los alquimistas, un brincar de bolitas de prestidigitador. Los poetistas transforman la ciudad moldaviana en un parque de atracciones, en una carpa (con luz de estrellas filtrándose por las rendijas), en una estación de carros de comediantes. Seifert pone a trabajar al *clown* Pom, a John «comefuego famoso», a la pequeña bailarina Chloe y a la soñadora trapecista Miss Gada-Nigi; Štyrský, en un cuadro, pinta el Cirkus Simoneta; la Toyen, en otro, el Cirque Conrado. El *clown* de *Depeše* realiza ejercicios sobre el trapecio fijo. En los libros de Nezval se encuentran todo tipo de comediantes y malabaristas, toda una «familia de arlequines», entre ellos un «Pierrot ciclista», y se lee incluso de un empresario de circo, cuya caravana era «tirada por cisnes». En el *ballet Abeceda* (Alfabeto), donde las letras sugieren figuras gestuales y viñetas de silabario poetístico, Nezval identifica la H con un *clown* que se tira desde el trapecio móvil, y la I con el

«ágil cuerpo de una bailarina». En bailarinas-muñecas abunda la delicada escritura —toda encajes— de Seifert. El primer Halas, aún ferviente poetista, fantasea sobre un «*ballet* eléctrico en el Circo Monde» y sobre un *clown* que ha extraviado su rostro bajo la enésima máscara, sin volverlo a encontrar.[1301]

«En el circo, en las variedades, en el *music hall* —son, de nuevo, palabras de Teige— ha nacido la libertad del nuevo arte. Vive en ellos la auténtica poesía moderna, desenvuelta, eléctrica, ajena al naturalismo».[1302] En esta pasión por los equilibristas, los *amuseurs du tapis*, los hombres-pájaro, las caballistas y los funambulistas, es decir, por todas las atracciones del *chapiteau*, los poetistas calcan las infatuaciones de las hermanas vanguardias. Yvan Goll, en su Welt-Varieté, situaba el número de Orfeo entre el de la *yankee girl* y el del hombre-serpiente.[1303] Cocteau magnificaba a los Fratellini, la *foire*, el *bastringue*, el *bal musette*, Mistinguett, el Circo Medrano, «les orchestres américains de nègres».[1304] Schlemmer anotaba en su diario: «Dadaismus, Zirkus, Varieté, Jazzband, Tempo, Kino, Amerika, Flugzeug, Auto».[1305]

Un inmenso encanto ejerció sobre los poetistas, como sobre las demás vanguardias europeas, el cine, «Belén, del que vendrá la salvación para el arte moderno».[1306] Pearl White, Harry Langdon, Buster Keaton, Ben Turpin, Mary Pickford, Alla Nazimova y Harold Lloyd cautivaron su fantasía. Y también los dos grandes bufones de la generación, Voskovec y Werich, en sus comedias y, sobre todo, en las «escenas delante del telón», tomaron como fuente las secuencias *slapstick* y los recursos y chistes del repertorio clownesco. Charlot, el héroe del poema *Die Chapliniade* (1920) de Yvan Goll y de la poesía *Kinopovetrie* (Cinecontagio, 1923) de Maiakovsky, no podía faltar, al lado de Douglas Fairbanks, en *Podivuhodný kouzelník* (1922):

Fairbanks agarra al lazo
lo que se le presenta
Apollinaire Picasso
mis fascinantes fantasmas
Chaplin lleva a la bella
en la moto un regalo
espejo caviar estrella
todo lo que hay de bueno.

No menos que el cine atrajo a los poetistas el *Dixieland jazz*, que había desbancado a las tambaleantes polkas y a las canciones de taberna, el *jazz* como fuente de gozo:

Y los poetas no piden ahora
una mísera prebenda
como negros se alegran
con el rugido de la jazzband.

Pero, también en este caso, prevalece la melancolía: en el humus praguense, se trasplanta el *cafard*, la desolación del *blues*. Podríamos cavilar largo y tendido sobre los *negro blues* de la colección de Nezval *Skleněný havelok* (La capita de cristal, 1932) o sobre los *blues* de Voskovec y Werich, con música de Jaroslav Ježek, y en especial sobre *Tmavomodrý svět* (El mundo azul opaco, 1929), que, sumando la angustia de la oscuridad, de la ceguera, de los aprietos sin escapatoria, arranca lágrimas desde la raíz del corazón.

Futurísticamente inclinados hacia los «prodigios» del progreso, los poetistas, prestando oídos a las fanfarronadas futuristas del libro de Erenburg *A vsëtaki ona vertitsja* (Y sin embargo se mueve, 1922), alaban también las máquinas, los trasatlánticos, el avión Goliath, los rascacielos. Pregona uno de ellos, el prosista Karel Schulz: «La antena del aparato radiotelegráfico es más bella que el Discóbolo o el Apolo de Belvedere o la Venus de Milo».[1307] Seifert denomina una de sus colecciones *Na vlnách T. S. F.* (En las ondas de la telegrafía sin cable, 1925). En *Depeše* de Nezval, un lírico radiotelegrafista exhorta a la humanidad a la alegría y a la carcajada. Pero lo que más salta a la vista, en la creación de esas cabezas locas, es la insistencia obsesiva en los temas exóticos, la movilidad de trotamundos. Diríase que, con el exotismo, ellos quieran sustraerse al cerco implacable de la pragueidad, que los envuelve como la serpiente uróboros de los alquimistas, a la exorbitante tristeza, a la superchería de la ciudad moldaviana.

111

Todas las vanguardias del Veinte se enfervorecieron por las

imágenes exóticas. Pero ningún grupo mimó el exotismo con tanto calor como los checos. Desde Praga, desde los «estanques de Bohemia, verdes como un coro de ranas»,[1308] los poetistas gustaban de evadirse hacia brillantes comarcas de tarjeta postal. El ansia de mar y de extensión, siempre presente en la cultura checa de los siglos pasados y en la índole misma del Horno Bohemicus, en los secuaces del Devětsil se torna afán por lo desconocido y las aventuras, de las que se encuentran ejemplos en las novelas de Karl May y de Fenimore Cooper, en las hazañas por entregas de Buffalo Bill y de Nick Carter, en los itinerarios de Rimbaud por Java y Abisinia. Las caravanas, la jungla, el balanceo de las palmeras, los indios, los indígenas, las praderas, todo lo pintoresco de las películas ecuatoriales y del Oeste revive en sus páginas: a veces se percibe, incluso, el sabor y el ambiente de cierta literatura colonial francesa.

Los poetistas compartían la pasión por los viajes, considerando el turismo como una rama de la poesía. En la colección *Na vlnách T. S. F.*, rebautizada en 1938 como *Svatební cesta* (Viaje de novios), Seifert exalta el encanto de los *wagon lits*, «vagones nupciales», llama «libro poético» a la hoja horaria de los ferrocarriles[1309] y alude a la desesperanza de las salidas de los barcos: «Lloraban las muchachas yo lloraba con ellas —yo también quería agitar el pañuelo— agitaban pañuelos ensangrentados por el color rojo de los cosméticos».[1310] Y Nezval titula *Sbohem a šáteček* (Adiós y pañuelo, 1934) un volumen de melodiosas líricas parisienses.

La huida hacia lugares remotos es un motivo que se reitera en su poética. Nezval afirma: «Cuando carece ya de sentido quedarse en casa / largarse derecho a Australia»[1311] o bien «Me disiparé escapando a África / me conducirá mi caballito de madera».[1312] Y Biebl: «Con el barco que lleva té y café / un día marcharé a la lejana Java».[1313] Pero puede ocurrir que las plantas y las figuras exóticas se desplacen por Bohemia y Moravia: Nezval, en *Abeceda*, invita a las palmeras a trasladar su propio ecuador por encima del Moldava y, en *Panoptikum*, hace conjeturas de que los comediantes de Texas lleguen a Praga en su Třebíč.[1314] O bien, la propia Bohemia se convierte en el desconocido paisaje de una postal, la vista en color de un estereoscopio. En su viaje a Java, pensando en la tierra natal, Biebl observa: «En el otro lado del mundo está Bohemia —bella y exótica tierra— llena de profundos y arcanos ríos».[1315] La

inventiva de los malabaristas del Devětsil no hubiera excluido, tal vez, que un *show boat* navegara entre gaviotas y patos por las aguas del Moldava.

Podríamos aportar muchísimos lugares para ilustrar el exotismo con el que ellos adornan sus líricas, pero vayan por delante los siguientes. En el poema-*ballet Abeceda*, la *g* le recuerda a Nezval «la habilidad de Fairbanks con el lazo», la *i* la canción *Indianola*. La *v* es «la reverberación de una pirámide en la arena caliente». La *c*, «luna sobre el agua», le inspira estas palabras: «Las romanzas de los gondoleros son muerte para siempre / y por ello fuera capitán hacia América». La *d*, «arco que se tensa desde occidente», evoca en su mente a un indio que haya encontrado una huella. La *r*: «los comediantes del Devětsil han plantado sus tiendas a orillas del divino Nilo». La *s*: «en las llanuras de la India Negra, vivía un domador de serpientes de nombre John». Para Seifert, en el «tablero contador del amor», son «dos manzanas de Australia» los pechos de su amada.[1316] Y las grúas del puerto, «grotescas jirafas», «palmeras de un continente desconocido».[1317] Biebl ocupa sus versos con fonemas orientales (*magistan*, *gamelang*, *rambutan*)[1318] e incluso Halas, al principio, prodiga generosamente nueces de coco, góndolas, atolones, palmeras, burnús, narguiles y todo tipo de adornos exóticos, imaginando, incluso, un «carnaval en el azul Sahara».[1319]

Todo este *magasin pittoresque* echa sus raíces, claro está, en las rutilantes metáforas del *Bateau ivre* de Rimbaud. Y, sin embargo, el juego de los exotismos se toma a menudo vacío y gratuito. Si Biebl dice: «Hoy el poeta da su corazón por un plátano, / por un plátano amarillo, muñeca tropical»,[1320] o bien: «China es un país pobre y triste, / poblado de canarios»;[1321] si Seifert dice: «debajo de una falsa palmera sonríe un negro / con una máscara rosa de luces sobre el rostro»,[1322] o bien: «el chino se endereza los ojos / en los pliegues de su traje un dragón mastica chocolate»;[1323] si Nezval dice: «un moro juega al billar / con nueces de coco en el Sahara»,[1324] o: «Asia, empapada de olores, ondeaba como un estandarte amarillo / con adornos tejidos con jardines de loto».[1325] el desenfado burlesco raya en cierta banalidad de opereta. Muchas de aquellas vistas se asemejan a adocenados fondos de tela pintada. En muchos de sus delirios exóticos, se infunde el mismo almíbar de las coplillas de tema seudooriental de los calendarios de las peluquerías. Por otra

parte, la poesía de los poetistas quiere ser, como ya sabemos, «fábrica de cosméticos», y el poeta, «representante de perfumes / polvos líricos / licores mágicos».[1326]

El exotismo de cartón piedra pretende ejercer de triaca contra los humores malsanos de Praga, pero a menudo es peor la triaca que el veneno. Y resulta extraño ver cómo se superponen en Malá Strana, sobre aquellos palacios heráldicos, un «negro edén de palmeras» y «papagayos, guardias nocturnos del Sahara».[1327] Las bestias ambiguas y dolientes de la metafísica de la ciudad moldaviana, son sustituidas en Nezval por el loro, traído de reservas exóticas. Esta animada esmeralda que habla con el pico se erige en emblema de la espectacular poesía del poetismo, y la poesía misma es «pájaro milagroso, papagayo en motocicleta», «conjunto de imágenes, loros con nombres encantadores».[1328] Grazna y enloquece la poesía-papagayo en las manos de un poeta-prestidigitador, Celionati, del que se exige «elegancia de charlatán».[1329] El papagayo (*papoušek*) de Nezval tras el *coq* de Cocteau. *Le coq est parisien*, el papagayo poetístico, a pesar de las plumas exóticas, se convierte también en personaje de Praga, de esta ciudad fantasiosa, propensa al manierismo, laboratorio de innumerables arcimboldos.

112

Hay en la Galería Nacional de Praga un autorretrato que podría servir como emblema para las invenciones poetísticas. En él domina, vestido de negro, con negra barba, pincel, tabla y boina negra de pinto, el aduanero (*employé d'octroi*) Henri Rousseau, forrado con su imperturbable, perpendicular sosiego. A espaldas de la descomunal figura, que parece estar en un palco de teatro, vemos el Sena, un puente, un velero con un pavés de banderitas de todo el mundo, la torre Eiffel, los tejados de París, dos minúsculos parisienses de paseo y, en el cielo, entre nubecillas, un globo aerostático.[1330]

El primitivismo de los poetistas encontró alimento en aquella gala de banderitas, pero sobre todo en las oníricas junglas y vistas tropicales, en las *peintures mexicaines*, en el taimado candor dominical, en los «mitos» del Aduanero. En defensa de sus

relamidos paisajes exóticos y del cromatismo de revista ilustrada, recuérdese que este *petit père* no dudaba en inspirarse en los arbustos del Jardín des Plantes para su vegetación fantástica y en el álbum *Bêtes sauvages* de las Galerías Lafayette para sus temas ferinos.[1331] Muchas líricas de Nezval, de Seifert, de Biebl, así como muchos cuadros de pintores del Devětsil (Mrkvička, Muzika, Šíma, Hoffmeister, Piskač) calcaron las exuberantes escenografías de su México imaginario. Los poetas adoraban la obra del Aduanero, y tal vez en esta pasión se encuentre también la influencia de Apollinaire. El sofisticado Hoffmeister —ciertamente con autoironía dadaísta— se las daba de nuevo Rousseau, imitando no solo los motivos del pintor de Yadwigha, sino también la grafía de la firma.[1332] Incluso Zrzavý, cuyos cuadros (especialmente los fondos lunares con pirámides y finas palmeras) son, para Teige, «sueños embrujados en arcanos cristales»,[1333] era por ellos considerado como un Rousseau bohemio.

De las figuras pintadas por el Aduanero y, a la vez, de los carteles del circo y del *ballet Parade* (1917) de Cocteau-Satie-Picasso, que fue muy aplaudido también por Apollinaire, descienden las exóticas y alegres figurillas que reaparecen con ritmo constante en los cuadros y en las poesías de los poetistas: el *clown*, el marinero, el negro, la bailarina, el acróbata. El ejército de personajes que en él se mueve (el *clown*, el negro, el marinero, la vendedora de pescado, los comerciantes, los *exotové*) demuestra que el vodevil nezvaliano *Depeše na kolečkách* tuvo como modelo *Parade*, donde actuaban «máscaras» análogas: los acróbatas, un chino de *music hall*, una muchacha americana, los mánagers.[1334] Está claro que los *exotové* de Nezval, «seis cajas desde las que asoman tan solo la cabeza y las piernas», parodian a los mánagers, *hommes-décor*, que llevaban encima embarazosos andamiajes cubistas. Junto a los objetos de aquel folklore montmartrés, tan codiciado por los cubistas (pipas Gambier, guitarras, botellas, abanicos, naipes, cajetillas de tabaco), estas figuritas simbólicas de los intereses de la generación (el negro del amor al *jazz*, el *clown* del amor al circo, el marinero del amor por tierras lejanas) constituyen para el Devětsil una especie de ingenuo blasón, los elementales simulacros de un abecedario, de un *orbis pictus* poetístico.

El jeroglífico predilecto y el dadá de los malabaristas praguenses de los años locos fue la torre Eiffel, artilugio principal del *magasin*

d'accessoires de todas las vanguardias europeas. Yvan Goll escribió que, desde la primera plataforma de la propia torre —flauta que canta en el viento—, monsieur Eiffel, «Magier in Sportmütze» (mago con gorra deportiva), había invitado a cenar a todos los poetas de Europa.[1335] Los poetistas se repetían a menudo el célebre verso de *Zone*: «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin». La musa Tour Eiffel, «feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle», «sonde céleste» según Cendrars,[1336] «arpa de Eolo» según Seifert,[1337] se repite a menudo en sus páginas. A las «fenêtres» de Delaunay, a *Paris qui dort*, a los homenajes a Rousseau y a Chagall añádase, por tanto, la cálida eiffelogía del Devětsil. Nezval, en *Abeceda*, anima a la *z*: «¡rueda hacia arriba por la Eiffelka!» y, en *Depeše*, invoca a la Eiffelka: «torre de la alegría y del amor», «torre de los pobres amantes», «torre de los primeros besos», atribuyendo tan suaves palabras a la figurita del radiotelegrafista, en armonía con la sentencia de Cocteau de que la torre «était reine des machines» y «maintenant elle est demoiselle du télégraphe».[1338]

La Eiffel es París, y París es la meca de los poetistas: París, «espejo de Europa»[1339] (para Yvan Goll: «Diamant am Halse Europas»):[1340] de aquella Europa que aún brillaba en aquellos años, aunque la gran guerra la hubiera reducido, como dice Siefert, a «capa de arlequín» y «desvencijado tablero de ajedrez».[1341] Vendrán después tiempos de desdén y de desengaño, cuando Praga sea abandonada por Francia en las garras nazistas. Y entonces Holan estallará: «¡Basta, París! Ni un paso más por tus parques inquietos, / donde una vez esperaba a que la noche me hiciera sufrir. / ¡Hasta la no vista, por tanto, a vosotros, allí, sonantes / jardines de Boboli!», añadiendo: «Las horas, entre tanto, golpean implacables en la torre Spasskaja».[1342]

Pese a que mucho bebieron los imprudentes poetas en tan mala taza, no puede decirse que la torre Spasskaja haya tenido, en las letras checas, el mágico halo que envolvió a la Eiffel. Sin embargo, es triste pensar que las dos grandes, vertiginosas pasiones de la vanguardia bohemia, la París de Apollinaire y la «invisible Moscú»,[1343] hayan traicionado ambas la confianza de los intelectuales bohemios. Y que a Praga, sometida a inundaciones de ultramontanos y entregada al olvido de los indiferentes, no le hayan quedado sino ojos para llorar.

Entren, finalmente, en mis páginas los funambulistas, los payasos, los domadores, las caballistas, los ventrílocuos, los hombres-serpiente, los trapecistas, los acróbatas, los engullidores de espadas, las esmeraldas, los prestidigitadores, que pueblan los lienzos y los dibujos de František Tichý. El arte de este pintor (1896-1961), manada del «arenoso humus de los manejos de los circos»,[1344] se aproxima, por el gusto por el espectáculo y por el exotismo, a la creación de los poetas poetísticos. No es casual que Nezval compusiera en 1944, con el título de *Kůň a tanečnice* (El caballo y la bailarina), un ciclo de poesías que trasladan a cuadritos verbales las imágenes de la pintura tichiana.[1345] Por otra parte, esta ha encendido la fantasía de muchos líricos bohemios, de Holan a Seifert, de Halas a Kolář.[1346]

Esta pintura no solo refleja a los personajes del circo, sino que plasma en su propia sustancia el malabarismo, el virtuosismo suspendido en el hilo del riesgo, el duro *drill*, el tambaleante oficio, la perfección técnica, los trucos. Ansioso por «liberar del peso a las cosas pesadas»,[1347] el propio signo se hace equilibrista, bailotea como sobre una cuerda. Aquellas «simples líneas, a veces tan finas como el sedal de un anzuelo»,[1348] calcan la calculada delicadeza de ejercicios que no consienten despistes, la agilísima prontitud, la rapidez de meteoro de los números del *chapiteau*. En el brillo polvoriento de los reflectores, «bajo la luz ficticia de lunas eléctricas»,[1349] los artistas están detenidos en la cumbre de su juego, en el momento en que el director, «con las manos en alto, suplica a la orquesta que calle antes del gran salto mortal»,[1350] en el momento en que el ejercicio parece proyectarse en el vacío estelar.

La variopinta vida bajo la carpa atrajo hasta tal punto la inventiva de Tichý, que hizo correr el rumor de que él había trabajado en el Circo Pinder en Marsella.[1351] Él mismo propugnaba leyendas, contando que su madre era una artista de circo húngara, lisiada por una caída, y que él mismo se había escapado, a los dieciséis años, con una compañía de faranduleros.[1352] Por otra parte, ¿no pasaba Alfons Mucha por un *jeune peintre hongrois* de origen tártaro, encontrado por Sarah Bernhardt en la *puszta*?[1353] Él fue

amigo de artistas del ilusionismo y de las variedades, sobre todo de Alberto Fratellini, al que retrató en 1937 con sus enormes zapatones y su peluca rojiza. Admiraba a los *jongleurs* del Medrano, del mismo modo que Mucha había admirado en la Place de l'Observatoire a los hércules y a los luchadores de bigotes retorcidos y bañador de rayas sobre el cuerpo membrudo.[1354] Seguía con atención la llegada de los circos a la ciudad moldaviana. Hablaba con entusiasmo de Grock, de Houdini, de un prodigioso malabarista del Medrano, Clément de Lyon, que en su número parecía convertirse en un ser irreal.[1355]

Tichý compartió con los poetistas el sueño de las lejanías. Su exotismo estalló especialmente en Marsella, ciudad «embadurnada de escamas de peces»,[1356] donde estimularon su fantasía el Circo Pinder, el puerto, la plaza de toros, el colorista hormigueo de zuavos, marineros y pescaderos[1357] y, en años de hambre y de fatiga (1930-1935), en París, donde extrajo savia de los Museos Guimet, Galliéra y Carnavalet y del Marché aux Puces.[1358]

Pero los augustos y los funambulistas de los *Nachtstücke* tichianos ignoran la soltura, el brío de los magos de Nezval y de los demás poetistas. Son torvos y ceñudos. Chupados y de flaquísimas piernas. Finos como pabilos y cubiertos de tan escasa carne que, acercándose a la luz, se transparentarían. Su delgadez se transmite incluso a los caballos, de enclenquísimas patas. Toda gordura está excluida de este condado de cáscaras sin médula, de larvas sin sustancia, que parecen repetir todas ellas, por su flaqueza, la efigie de Valentin le Désossé. Ponen la carne de gallina los demacrados comedores de espadas, los caballistas con chistera, afilados como cuchillos, las débiles amazonas. Como dice Kafka: «Si una acróbata a caballo, frágil, tísica, se viera empujada durante meses enteros sin interrupción a dar vueltas por una pista sobre un caballo vacilante…».[1359]

Los artistas de estos «caprichos» tienen rostros deformes, rostros-setas, oblongos, magullados, caras de malogradas quimeras, de pesadillas, caras disueltas en una pérfida mueca. Tienen cabezas gomosas, amasables, moldeables como plastilina; cabezas a modo de calabaza aplastada, que a veces se prolongan en un gorro, como una excrecencia blandengue. Y a menudo, en lugar del rostro, nos muestran máscaras de argamasa, ásperas concreciones geológicas o mejor, por decirlo con palabras de Halas, el «endurecido maquillaje de antiguos excéntricos».[1360] Ojos legañosos relampaguean,

sobresalen narices postizas de los pringues estratificados, de la escayola facial, que no se parece al festivo polvo de arroz de los *clowns* poetísticos Voskovec y Werich, sino que es más bien un cinéreo blanco de luto, como en la vieja China. Derivan de las estatuillas negras, que Tichý compraba en el Marché aux Puces,[1361] los «negros blancos» o «negros negativos» de sus pinturas: rostros blanquecinos de cera en los labios y ojos enrojecidos, arquetipos tal vez de los negros que vagan sin esperanza, «vestidos con tosegosos sudarios», por el Marché aux Puces, en un poema de Holan.[1362] Un hocico arrugado de malta reseca, con exiguas rendijas para los ojos, el cuello largo y un sombrero de alas que parecen de murciélago tiene el payaso Bodlák (Cardo), que sostiene entre los dientes el tallo de un cardo: payaso que nos recuerda a un personaje de «Maese Pulga» de Hoffmann: Giorgio Pepusch, metamorfosis humana del melancólico cardo Zeherit.

Tengo miedo de aquellos mostachos remachados, de aquellos guiños diabólicos, de aquellos cardos, de aquellas figuras funestas, de aquellas chisteras de *music hall* y de Alta Escuela, en equilibrio sobre la cabeza de negros caballistas y ventrílocuos. El ilusionismo posee un revés infernal, un matiz de espectralidad. Vuelve siempre, en mis sueños, a causarme pesar el hombre serpiente (*Hadí muž*), figura emblemática de las astrologías de František Tichý. Mirándole mucho, este arabesco corpóreo, este fantasma «en traje de enroscada anaconda», os parecerá «que el enredo de miembros empieza a deshacerse».[1363]

Las hipérboles gestuales reflejan el extraordinario talento mímico del mismo pintor, que fue actor de cabaré.[1364] Pero está claro: en todos aquellos retorcimientos, que hacen de cada payaso un loco de Kateřinky, una fantástica larva de baile de manicomio, con el aval de Daumier; en esta maldita mezcla de trivial y clownesco, en esta flaqueza cuaresmal, se expresa la índole arcana y oblicua de Praga. El caballo con rostro de mujer con chistera, sobre el que galopa un caballista de rostro equino; el maestro de cubiletes con un halo de naipes que rotan por encima de la chistera; los arlequines con máscaras de alquitrán y narizotas como trompas; los ventrílocuos de enorme chistera floja y nariz de miga de pan; los gemelos con chistera, que se observan de reojo, recelosos y guiñantes: todos son fantasmas y brujas fomentados por la bilis negra de la ciudad moldaviana, por su ayuno, mensajeros de muerte que viajan en la

línea directa Praga-Infierno.

¿Y qué decir del Paganini tichiano, Hollenfürst enjuto, pegajoso montón de negras melenas, con las piernas-palillos y las larguísimas manos puntiagudas, con dedos retorcidos como enredaderas? Si el diablo es delgado, como sostiene Chamisso, como la punta de un hilo escapado de la aguja de un modisto,[1365] entonces sí: el Paganini praguense de este pintor repite la efigie del diablo. Ya Jiří Karásek había apuntado, según la receta romántica, la identidad entre Paganini y el demonio, por el rojo centelleo de los ojos y el maltrecho violín.[1366] Virtuosismo y diablura se unen en el Nacht-Musicus tichiano, que brota, entre rociadas de fósforo, de las vísceras de una oscuridad primordial. Si yo no supiera que están estrechamente emparentados con los *badchónim* del teatro folklórico yidis y con los austeros judíos de largos talares negros y sombreros redondos, pintados en los jarrones votivos moravos de finales del siglo XVIII,[1367] imaginaría como payasos espectrales de las comarcas de Tichý a los dos ceremoniosos fantoches verduguescos, de redingote y chistera, que ejecutan a Josef K., y a los dos ayudantes que causan mil molestias al otro K.: bagateleros absurdos y a la vez perseguidores, subalternos de un oculto poder, espías metafísicos.

Sobre la contigüidad de la diablería de este pintor con los textos de Meyrink, protocolos de anomalías y epítomes de pesadillas, no quedan dudas. Los saltimbanquis tichianos se asemejan al acróbata Monsieur Muscarius del café nocturno Amanita, lémur brotado de una intoxicación de hongos, que tiene la piel del cuello arrugada como un pavo, un jersey color carne que le sobra por todos lados dada su delgadez, un sombrero de hongo faloide. A una ramera de aquel *night-club*, Albine Veratrine —caparazón de cuerdas brillantes careciente de cuerpo, madeja de fluorescente neblina—, remite la trapecista, la torva bruja pintada por Tichý en el 41, sucia vampiresa de mallas luctuosas, que rechina los dientes y se sostiene sobre sus brazos nudosos como raíces.[1368] No debe olvidarse, por otra parte, que Tichý ilustró algunos de los sobrecogedores «romaneto» de Jakub Arbes.[1369]

En suma, que el malabarismo se torna máquina de gran guiñol. Produce escalofríos esta zumba que equipara a un circo satánico la tétrica Praga, este sepulcral desfile en el que *clowns* y ventrílocuos tienen cara de muerto y cada número se convierte en un rito lúgubre, en una visita de cortesía de seres macabros, que con un

solo guiño nos mandan a la perdición, al fuego eterno, *in ignem aeternum*. Pero chitón, ya es suficiente.

114

Y en este punto «el frecuentador del gallinero apoya el rostro sobre el parapeto y, naufragando en la marcha final como en un mal sueño, llora sin saberlo».[1370]

115

Me encuentro ya, gracias a Dios, al término de esta larga y trabajosa labor. Calculaba ya con ansia cuántos días iba a necesitar para apañar el final, como el pintor barroco Petr Brandl, en su autorretrato, cuenta ansiosamente con los dedos. Tendría que sentirme feliz por desembarazarme de semejante berenjenal. Debería decirle: me he hastiado de ti, capital bohemia. Y, sin embargo, le digo: quiero ser todavía tuyísimo, mi *Schicksal*, mi locura. Quiero que se me tache de loco por Praga. Repetiré las palabras de Nezval: «… el tiempo huye y yo quisiera decir aún mucho de ti / El tiempo huye y de ti he dicho poco hasta ahora / El tiempo huye como una golondrina y enciende las viejas estrellas sobre Praga».[1371] Como en el relato de Kafka «Primer dolor», el acróbata no quiere bajarse ya del trapecio.

Es curioso, hermana ciudad, que cuanto más quieren rusificarte, más hueles a moho Habsburgo. A mediodía, en la calle Karmelitská, de cada portal se derrama un tufo de coles, *knedlíky*, cerveza. Continuad, orquestinas de los restaurantes, tocando las polkas y los valses de Fučik. De nuevo hay que adaptarse, burlar a los maestros del catecismo, fingir, aplazar o, como decían en los tiempos del emperador, *fortwursteln* (tirar para adelante como se pueda).[1372] Jiří Orten se esconde de los nazis, pero terminará bajo un pesado tanque alemán al borde del río. Paul Adler deja Hellerau para refugiarse en su Praga natal, pero, a causa de un ataque apoplético, permanecerá durante siete años, hasta la muerte, prostrado en un

lecho, en un escondite del suburbio de Zbraslav.[1373] Paul Kornfeld, con la ascensión nazi, se esconde en Praga, pero caerá igualmente en sus garras, muriendo en un Lager de Lodz.[1374] Se dan vueltas y vueltas en círculo, para siempre llegar al mismo punto. En Praga no hay salida: *Není úniku*, como dice el título del siguiente poema de Holan:

> *Tambaleándote de noche por el puente Carlos,*
> *te arrodillabas delante de cada estatua,*
> *que llevaba a la plaza de Malá Strana.*
> *Pero al llegar a la torre del Puente pasabas al otro lado*
> *y te arrodillabas delante de cada estatua, que conducía de*
> *de vuelta a los Crucíferos,*
> *hasta que te encontraste de nuevo en aquella taberna,*
> *de la que habías salido una hora antes.*
> *Tampoco en otra época hubieras podido hacer otra cosa…*
> [1375]

Los amigos estaban ansiosos de que yo concluyera cuanto antes este mi libro de apuntes, en la esperanza de que el mismo reavive en otros el recuerdo de un país traicionado y sin esperanza. Irina escribía desde Ámsterdam: «Ce que j'attends avec impatience c'est ton livre sur Prague». Y Věra, desde París: «Těším se na Vaši magickou Prahu». El caballo que he montado durante tantos años tiene ojos de cristal amarillento, está empajado y corroído por la carcoma, como el corcel de Wallenstein. Y toda mi rabia por las retorcidas mentiras y los abusos que acosan a aquella comarca resulta tan vana como una bronca de taberna.

No quería bajar a Braník, a Chuchle, sino penetrar hasta el corazón, hasta la esencia de la ciudad moldaviana. No me conformaba, como un periodista locuaz, con renegar del caballete de los *automaty*, del *lógr*, sedimento de achicoria recocida. Raspaba, hasta herirme y quemarme, la tela de saco, el cáñamo ardiente de la lengua checa. Pero estoy cansado. Si me miro en el espejo, me doy cuenta de que realmente me parezco al Brandl del autorretrato: absorto en amargos pensamientos, demacrados, con los ojos hundidos y velados, recibo con una agria sonrisa el anuncio de la vejez. Pero ¿ha ocurrido realmente todo lo que he contado? ¿O el entorno bohemio es tan solo el producto de un sueño, un castillo en

el aire para quien sabe dejarse embaucar por las quimeras? Entonaré melancólico la cantinela de Blok: «Lo que ocurrió en los oscuros Cárpatos / ocurrió en la lejana Bohemia».[1376]

Pero el nutridísimo ejército de amigos muertos de congoja, en estos años, me ofrece la certeza de que Praga existe de verdad. Ahora que reinan nuevamente la doctrinaria arrogancia, el autoritarismo policial y la monotonía tautológica, no podré jamás regresar allí. En *Eine Prager Ballade*, Franz Werfel cuenta de un sueño tenido en el tren entre Misuri y Texas, durante la guerra. El difunto cochero Vávra le conduce a Praga en carroza. Pero el poeta, asustado, detiene al conductor: están los nazis, no se puede ir allí. Y *pan* Vávra, pasando por los poblados de Zbraslav y Jílové, le lleva de nuevo a ultramar.[1377] «Tienes intención de establecerte en Tel Aviv?», preguntaba Werfel, enfermo, a Max Brod, en la última carta. «¿O piensas, a veces, que aún resulte posible volver a Praga?».[1378] «Manchmal hab ich Sehnsucht nach Prag», escribía Else Lasker-Schüler a Paul Leppin.[1379]

Ahora que allí se agazapan los soldados de Moscú —la gran prostituta con la que todos los reyes de la tierra han fornicado (Apocalipsis 17, 1-2)—, ahora que algunos solícitos lameculos se entregan a la crápula mientras Cristo ayuna, ya no se puede regresar. Ahora que Praga es de nuevo, como gritó Marina Cvetaeva, «más escuálida que una Pompeya»,[1380] me mantendrán alejado. Y, entre tanto, todo se ha confundido en mi memoria de anciano: alquimia y defenestración, salchichas y Montaña Blanca, cerveza de Pilsen y Primavera de Praga. Afirmó Karl Kraus: «Austria: celda de aislamiento donde está permitido gritar».[1381] Ah, sí, *Tristium Vindobona*.[1382] Pero hoy, ni un solo bisbiseo: demasiados micrófonos, demasiados oídos al acecho.

De nuevo, la celulosa sirve más para las denuncias, para los *Acta Pilati*,[1383] para las cartas anónimas, que para la producción de libros. El odiado Čehona, arquetipo del conservador fiel a la monarquía,[1384] no era peor que los palafreneros de la escudería moscovita. De nuevo, pequeños jueces fatuos, ambiciosos, corrompidos, hilvanan —aferrándose a cavilaciones ideológicas— proceso contra quienes tengan la osadía de pensar. Y en vano, acusado de culpas que no existen, Josef K., firmante él también del Manifiesto de las Dos Mil Palabras, trata de convencer a los picapleitos y a los procuradores de su propia inocencia. Bohumil Hrabal había titulado *Anuncio por*

una casa en la que ya no quiero vivir un libro suyo de relatos sobre las absurdidades y las trampas del período estalinista. Pero la casa vuelve a ser aquella: angosta, asfixiante, plagada de trampas. De nuevo —dirá Titorelli— sobre los casos en los que el condenado fue absuelto existen solo leyendas. ¿Quién sale hoy al escenario? Tan solo esbirros, payasos malignos, robots de la destrucción, fariseos, nigromantes, coadjutores del tribunal de Satanás.

116

¡Pueblo, tú no serás borrado!
Por Dios serás custodiado.
Te han dado como corazón un granate,
te han dado como pecho el granito.

MARINA CVETAEVA[1385]

Hubiera querido transcurrir allí mi *Lebensabend*. Pero el sueño se ha disipado, como los de Przybyszewski y Liliencron. Ya no sé nada de esta ciudad, yo que hundía en ella mis raíces como un árbol enclenque. A veces, un amigo me manda un saludo a hurtadillas. Ninguna mujer me escribe, como Else Lasker-Schüler a Max Brod: «Lieber Prinz von Praga».[1386] Espero cartas en vano. Por otra parte, como afirma Holan: «He pasado un tercio de mi vida esperando al cartero».[1387] ¿Qué más da? Me consolaré, hojeando la guía telefónica de Viena, llena de apellidos checos: de Vávra, de Zajíc, de Petřiček, de Fiala, de Zakopal.

Sin embargo, mi pensamiento no consigue alejarse de tus prolongadas esterilidades, de tus llagas, de tus faltas. Estaba en Múnich el 10 de junio de 1972, la noche en la que el Divadlo Za Branou (Teatro de la Puerta) ofrecía en Praga su última representación. Prosiguiendo con su meticulosa operación de aniquilamiento de la civilización checa, las cabezas embuchadas, las langostas, los marranos que hoy gobiernan en la ciudad del Moldava han cerrado este espléndido escenario, dirigido por Otomar Krejča y muy querido por los teatrófilos de todo el mundo. Caminaba triste por la ciudad bávara la noche del 10 de junio, observando los enormes escaparates descarados desde donde, entre

montones de bagatelas y mercancías estereotipadas, se asoman, mensajeros del reino del *kitsch*, alucinantes maniquíes de colores de pastelería. *Die Möwe zum Abschied*. Aquella noche, en Praga, el Divadlo Za Branou interpretaba su adiós, la *Gaviota* de Chejov, la misma obra con la que el Teatro de Arte de Moscú iniciara una época nueva en la historia del espectáculo. Los actores de Stanislavsky habían llorado de alegría: en el mismo trabajo, los actores de Krejča lloraban de desesperación y de rabia. Su gaviota, truncada, chillaba un réquiem por Praga y por toda la cultura europea. Ríos de aplausos sacudieron el teatro durante casi una hora. Los espectadores, deshaciéndose también en lágrimas, lanzaban flores, gritando: *Na shledanou*, Hasta la Vista. Pero Hasta la Vista es un hipócrita, un farsante, un bufón, un campeón de artimañas.

En este momento, me da la sensación de haber escrito un libro lúgubre, una *Totenrede*, añadiendo a la constante tristeza de Praga —tristeza nacida de la derrota de la Montaña Blanca— el *Menetekel* de un reciente ocaso. Pero poco había a mi alrededor —si excluimos la funestísima payasería de los espectros y el alegre frufrú bordeado en negro de los poetas poetistas— que fuera pretexto para un espectáculo alegre. El verdadero Mozart praguense no es el desenfadado burlón que es encerrado en una habitación de la Bertramka para que allí componga la obertura del *Don Juan*, mientras alegres damas le ofrecen desde una ventana del jardín alimento y bebida,[1388] sino el lúgubre holaniano que «volcó como un borracho los Alpes / para después colocar una tambaleante botella / en el chirriante peldaño del miedo a la muerte».[1389]

Desde hace algunos años, ha quedado prendida en mi fantasía la metáfora de Nezval que equipara Praga a un «oscuro navío» atacado por barcos corsarios, que cañonean las torres de Hradčany «desde todas partes de Europa».[1390] Desde hace algunos años, en la lejanía, me parece que las construcciones arquitectónicas de la ciudad moldaviana —como en ciertos *collages* de Jiří Kolář—, resquebrajadas por sacudimientos sísmicos, por gibosidades de la tierra, vacilen, a punto de derrumbarse. Me parece como si los cuervos voltearan por encima de Hradčany y la «caravana de los puentes»[1391] fuera a partirse y a precipitarse. Frente a la amenaza nazi, Nezval manifestó un análogo presentimiento de inminente ruina, de desplome de la capital bohemia. El temor de que una

invasión y una guerra destruyeran sus maravillas le inducía a detenerse «ante Praga como ante un violín» y a «tocar con sordina sus cuerdas, como para afinarlas».[1392]

Desde hace algunos años, en la lejanía, la ciudad mágica se me aparece envuelta en una yesosa y deslumbrante luz de cataclismo, como en las catastrofistas profecías del Barroco, manadas de la amargura por la tragedia de la Montaña Blanca. Reafloran a mi mente los pronósticos de las sibilas que, en las leyendas bohemias, anticipan la transformación de Praga en una desolada amalgama de barro, broza y escombros, plagada de reptiles y de asquerosísimos diablos.[1393]

Pero todo esto es delirio, niebla de una inventiva enferma, porquería de untadores. Porque, como afirma el poeta Karel Toman, «la única ley es germinar y nacer, / crecer en la tormenta y en la intemperie / a despecho de todo».[1394] Y entonces, ¡al diablo con los agoreros y las perversas sibilas! No tendrá fin la fascinación, la vida de Praga. Desaparecerán en un abismo los perseguidores, los sepultureros. Y yo, tal vez, volveré. Claro que volveré. En un tugurio de Malá Strana, sombras de mi juventud, descorchad una botella de Mělník. Iré a Praga, al cabaré Viola, a recitar mis versos. Llevaré a mis nietos, a mis hijos, a las mujeres que he amado, a mis amigos, a mis padres resucitados, a todos mis muertos. Praga, no nos daremos por vencidos. Ten fuerza, resiste. No nos queda sino recorrer juntos el largo, chapliniano sendero de la esperanza.

739 Cfr. Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., pp. 272-273; Josef Svátek, «K dějinám katů a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., II, pp. 202-204.

740 Josef Svatopluk Machar, «Večer Jana Mydláře v ponděli 21. června 1621», en *Apoštolové* (1911).

741 Josef Svátek, *Paměti katovské rodiny Mydlářů v Praze* (1886-1889), II, Praga, 1924, pp. 201-248.

742 Alexandr Puškin, «O Zapiskach Samsona (1830)», en *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, Moscú-Leningrado, 1949, pp. 104-106.

743 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legenda skutečnosti*, cit., pp. 310-311; id., «Symbol kata a odsouzence v díle Karla Hynka Máchy», en *Realita slova Máchova*, al cuidado de R. Grebeníčková y O. Králík, Praga, 1967, pp. 230-236.

744 Cfr. Josef Svátek, «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., p. 142.

745 Leemos *Pražský žid* en la adaptación de Vladislav Vančura (Praga, 1959, con una nota de František Götz), aunque tampoco hay que olvidar la versión de Aleš Podhorský (Praga, 1947). Cfr. Ljuba Klosová, *Josef Jiří Kolář*, Praga, 1962.

746 Jaroslav Vrchlický, «Jessenius», en *Já nechal svět jít kolem*, cit.

747 Cfr. Mikulaš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., I, p. 279.

748 Cfr. Josef Janáček, *Malé déjiny Prahy*, Praga, 1968, pp. 208-209.

749 Cfr. Adolf Wenig, *Staré pověsti české*, cit., pp. 15-16; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 131-132.

750 Además de Kamil Krofta, *Bílá Hora* (1913) y Josef Pekař, *Bílá Hora, její příčiny a následky* (1921), cfr. *Doba bělohorská a Albrecht z Valdštejna*, al cuidado de Jaroslav Prokeš, Praga, 1934; Josef Polišenský, *Třicetiletá válka a český národ*, Praga, 1960. Y también Kamil Krofta, *Dějiny československé*, Praga, 1946, pp. 389-407; Zdeněk Kalista, *Stručné dějiny československé*, Praga, 1947, pp. 141-148; Josef Janáček, *Malé dějiny Prahy*, cit., pp. 197-212.

751 Cfr. Jan Dolenský, *Praha ve své slávě i utrpení*, cit., p. 559.

752 Cfr. Mikuláš Dačický Heslova, *Paměti*, cit., I, p. 267.

753 La expresión se lee en *Pražský žid* de Josef Jiří Kolář.

754 Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., p. 294 (1623).

755 Cfr. Jan Norbert Zatočil z Levenburku, *Kronika obléhání Prahy od Švédů* (1685), Praga, 1914.

756 Caroline de la Motte-Fouqué, *Erinnerungen* (1823), cit. en *Město vidím veliké*…, cit., pp. 203-204.

757 Cfr. F. Gustav Kühne (1857), William Ritter (1895), cit. en *Město vidím veliké*…, cit., pp. 384 y 454.

758 Karel Hynek Mácha, «Návrat», en *Dílo*, cit., 11, pp. 177 y 181.

759 Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena*, Praga, 1907, p. 133. Cfr. del mismo el soneto «Bílá Hora» (1904), del ciclo *Pasiflora*, en *Hovory se smrtí*, Praga, 1922, p. 32.

760 Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., p. 15.

761 Jan Neruda, «Hastrman (1876)», en *Povídky malostranské* (1877).

762 Franz Kafka, «Descrizione di una battaglia», en *Racconti*, cit., p. 11.

763 Gustav Meyrink, «Praha», en *Černá koule*, Praga, 1967, p. 31.

764 Cfr. Gaston Bachelard, *Lautréamont* (1939), París, 1965, pp. 17-18: «La métamorphose de Kafka apparaît nettement comme un étrange ralentissement de la vie et des actions».

765 Albert Camus, «La mort dans l'âme» (1937), en *L'envers et l'endroit*, París, 1958, p. 86. [Trad. al castellano de Teresa Gallego: «La muerte en el alma», en *El revés y el derecho*, Alianza, Madrid, 2006].

766 André Gide, *Journal 1889-1939*: 5 de agosto de 1934, París, 1951, p. 1214. [Traducción al castellano de Ignacio Vidal Folch: *Diario 1887-1950*, Debolsillo, Barcelona, 2022].

767 Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše*, cit., cap. X, p. 48.

768 Id., *Román Manfreda Macmillena*, cit., pp. 39-40.

769 *Ibid.*, pp. 20-21.

770 Id., *Ganymedes*, cit., cap. XIV, p. 50.

771 Cfr. *ibid.*, p. 59.

772 Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena*, cit., p. 111.

773 Id., *Král Rudolf*, cit., acto II, p. 39.

774 Francis Marion Crawford, *The Witch of Prague*, trad. checa, cit., pp. 34-35.

775 Karel Hynek Mácha, *Dílo*, cit., I, pp. 125, 160, 168, 185.

776 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke* [Obra completa], IV, Fráncfort del Meno, 1961, p. 107.

777 Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XIX, p. 49.

778 Arnošt Procházka, «Kouslo Prahy (1913)», en *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi*, Praga, 1916, p. 97.

779 Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., pp. 91-92.

780 Cfr. N. Melniková-Papoušková, *Domovní znaky a vývěsní štity pražské* en *Kniha o Praze*, III, al cuidado de Artuš Rektorys, Praga, 1932, pp. 128-145.

781 Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 51.

782 Albert Camus, «La mort dans l'âme», en *L'envers et l'endroit*, cit., p. 89.

783 Francis Marion Crawford, *The Witch of Prague*, trad. checa, cit., p. 38.

784 Leo Heller, «Prag», en *Deutsche Dichter aus Prag*, cuidado por Oskar Wiener, Viena-Leipzig, 1919, p. 137: «En mi patria las calles son oscuras, / extrañas y estrechas como trasoñadas, / ciegas ventanas y empapados portales / tienen las viejas casas abandonadas».

785 Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., cap. *Prag*.

786 Gustav Meyrink, *Die Pflanzen des Dr. Cinderella*, cit.

787 Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 92.

788 *Ibid.*, p. 272.

789 Cfr. Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, cit., pp. 24-30.

790 Popelka Bilianová, «U "Zlaté studně"» (1904-1905), en *Podivuhodné příhěhy ze staré Prahy*, al cuidado de Karel Krejcí, Praga, 1971, pp. 200-204.

791 Gustav Meyrink, *Das Präparat*, cit.

792 Id., *Die Pflanzen des Dr. Cinderella*, cit.

793 Jakub Arbes, *Ethiopská lilie* (1886), Praga, 1940, pp. 132-135.

794 Cfr. Jiří Karásek ze Lvovic, *Ganymedes*, cit., cap. XIX, pp. 66-68.

795 Cfr. *ibid.*, cap. VI, p. 21, y cap. XI, p. 40.

796 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., pp. 8-9.

797 Jakub Arbes, *Svatý Xaverius* (1878), Praga, 1963, p. 25.

798 Karolina Světlá, *Zvonečková královna* (1872), Praga, 1950, pp. 7-8.

799 Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 76.

800 *Ibid.*, p. 40.

801 *Ibid.*, p. 74.

802 Cfr. *ibid.*, p. 147.

803 *Ibid.*, p. 198.

804 Cfr. Emanuel Frynta, *Franz Kafka lebte in Prag*, cit., p. 80.

805 Cfr. Radko Pytlík, *Toulavé house (Zpráva o Jaroslavu Haškovi)*, Praga, 1971, pp. 55-56.

806 Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., caps. *Frei y Schluss*.

807 Paul Adler, «Nämlich», en *Das leere Haus*, cit., p. 174.

808 Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 44.

809 Vladimír Holan, «Zed'», en *Na postupu*, cit., p. 69.

810 Cfr. Vojtěch Jirát, «Hlas Prahy v cěském písemnictví», en *Kritický Mesíčník*, 1941, n.º 2.

811 Vladimír Holan, «Mladost», en *Triumf smrti* (1930), ahora en *Jeskyné slov* (*Sebrané spisy*, I), Praga, 1965, p. 14.

812 Ingvald Undset (1810), en *Mesto vidím veliké*…, cit., p. 175.

813 Cfr. Ame Novák, *Praha barokní* (1915), Praga, 1947, p. 33.

814 Cfr. Karel Krejčí, *Phaha legend a skutečnosti*, cit., p. 300.

815 Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena,* cit., p. 124.

816 *Ibid.*, p. 30.

817 Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše*, cit., cap. I, p. 13.

818 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., p. 205.

819 Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše*, cit., cap. VI, p. 35.

820 *Ibid.*, p. 31.

821 Julius Zeyer, «Tereza Manfredi» (1884), en *Novely*, Praga, 1947, p. 291.

822 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., p. 100.

823 Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., cap. *Weib*.

824 Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., cap. *Schnee*.

825 Jan Neruda, *Povídky malostranské*, cit., p. 187.

826 Cfr. Karel Krejčí, «Franz Kafka a Jakub Arbes», en *Plamen*, 1965, n.º 2.

827 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., pp. 327-328.

828 Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena*, cit., p. 125.

829 Id., *Gotická duše*, cit., cap. XXIII, p. 97. Cfr. también cap. VI, pp. 31 y 35.

830 Cfr. Karolina Světlá, *Zvonečková královna*, cit., p. 25.

831 Cfr. Jakub Arbes, «Sivooký démon» (1873), en *Romaneta*, I, Praga, 1924, p. 7.

832 Julius Zeyer, «Inultus», en *Legendy*, Praga, 1949, p. 294.

833 *Ibid.*, p. 299.

834 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 313-314.

835 Cfr. Josef Svátek, *Tajnosti pražské* (1868), Praga, 1912, I, pp. 76-77.

836 Cfr. *ibid.*, pp. 83-90.

837 Svatopluk Čech, *Nový epochální výlet pana Broučka tentokrát do patnáctého století* (1889).

838 Karel Chalupa, «Hrůznou cestou», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 227-231.

839 Vladimír Holan, *Sen* (1939).

840 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legenda skutečnosti*, cit., pp. 154 y 173-176. Cfr. también Friedrich Heinse (1834), en *Město vidím veliké*, cit., p. 259, y Pavel Grym, *Té noci povstal Golem*, cit., pp. 109-171.

841 Jan Erazim Vocel, *Labyrint slávy*, cit., I, 8, p. 45.

842 Josef Jiří Kolář, *Pekla zplozenci*, cit., pp. 8-9.

843 Cfr. Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 165-173.

844 Charles Patin (1695), en *Město vidím veliké*…, cit., p. 45.

845 Jan Neruda, «Doktor Kazisvět» (1876), en *Povídky malostranské*, cit.

846 Jakub Arbes, *Zázračná madona* (1884).

847 Id., *Odumírající drahokam* (1889).

848 Jakub Arbes, *Ethiopská lilie*, cit.

849 Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní» (1937), en *Pod kohoutkem*

svatovítským, Brno, 1942, p. 221.

850 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 299-300; id., *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 183-184.

851 Cfr. N. Melniková-Papoušková, «Domovní znaky a vývěsní stíty pražské», en *Kniha o Praze*, cit., III, pp. 140-141. 312

852 Cfr. Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., pp. 217-218; Popelka Bilianová, «V bývalém klášteře u Sv. Máří Magdalény», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 192-193.

853 Cfr. Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., p. 216; Popelka Bilianová, «V bývalém klášteře», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 194-198.

854 Cfr. Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 90-93.

855 Cfr. Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., pp. 211-212.

856 Cfr. *ibid.*, pp. 212-213.

857 Cfr. Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 232-233.

858 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., p. 299. 314

859 Cfr. Popelka Bilianová, «Tlustá domáci», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 218-221.

860 Cfr. *ibid.*, pp. 224-227.

861 Cfr. Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., p. 222.

862 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., III, pp. 26-27.

863 Cfr. Popelka Bilianová, »U “Zlaté studně”», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 201-203. Cfr. también Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., p. 222.

864 Cfr. Karel Chalupa, «U “Černého kocoura”», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 190-192.

865 Cfr. Popelka Bilianová, «Hrabe Deym v chudobinci», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 204-205.

866 Cfr. Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., pp. 218-219.

867 Cfr. Karel Chalupa, «U “Smrti”», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 187-189.

868 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, pp. 174-188.

869 Cfr. *ibid.*, III, pp. 10-11.

870 *pitaval*: relato o reportaje policíaco, por el nombre del abogado francés François de Pitaval, autor de una antología de casos célebres (1745- 1751). Egon Erwin Kisch escribió un *Prager Pitaval* (1931).

871 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 319-321, 337.

872 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 278.

873 Id., *Řetěz štěstí*, cit., p. 76.

874 Cfr. Eduard Herold, «Lichtensteinský palác», en Karel Krejčí, *Podivugodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 146-147. Cfr. también Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., pp. 303-305.

875 Eduard Bass, «Pražské starosti duchovní», en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., pp. 220-221.

876 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 318.

877 Cfr. Josef Svátek, «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., II, p. 182.

878 Aloysius Bertrand, «Le Cheval Mort», en *Gaspard de la Nuit* (1842). [Trad. al castellano de José Francisco Ruiz: «El caballo muerto», en *Gaspar de la Noche: Fantasías al modo de Rembrandt y Callot*, Cátedra, Madrid, 2014].

879 Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti,* cit., p. 292 (1623).

880 Bohumil Hrabal, introducción a *Knihy Smolné*, al cuidado de Zdeněk Bičík, Hradec Králové, 1969, p. 5. El nombre de estos «libros» deriva de *smolné* (pecientos), por *smolnice* (antorcha de estopa embadurnada de pez con la que los verdugos untaban a los condenados). Cfr. Josef Svátek, «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., p. 192.

881 Cfr. Mikuláš Dačický z Heslova, *Paméti*, cit., I, pp. 209 y 211 (1605); Josef Svátek, *Paměti katovské rodiny Mydlářů*, cit., II, pp. 87-122; id., «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 198-199; Egon Erwin Kisch, «Zwei Edelleute», en *Prager Pitaval*, cit., pp. 37-53.

882 Cfr. Josef Svátek, *Paměti katovské rodiny Mydlářů*, cit., II, pp. 132- 54; id., «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., II, p. 41.

883 Cfr. «Alchymie v Čechách za doby Rudolfa II», en *Obrazy y kulturních dějin českých*, cit.

884 Josef Jiří Kolář, *Pekla zplozenci*, cit., p. 26.

885 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., p. 347.

886 Jakub Arbes, «D'ábel na skřipci» (1865), en *Romaneta*, IV, Praga, 1926, p. 34.

887 Cfr. Karel Krejčí, *Franz Kafka a Jakub Arbes*, cit.

888 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., pp. 343-344.

889 Cfr. Karel L. Kukla, «U kata před popravou (Z ovzduší popraviště)», en *Ze všech koutů Prahy*, cit., pp. 167-186. Cfr. también Egon Erwin Kisch, «Wohlschäger», en *Pražský Pitaval*, cit., pp. 20-31.

890 Cfr. Josef Svátek, *Paměti katovské rodiny Mydlářů*, cit., II, pp. 116-117.

891 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 344.

892 «Píseň o katu Pipergrovi», en *Písně lidu pražského*, al cuidado de Václav Pletka y Vladimír Karbusický, Praga, 1966, pp. 47-48.

893 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., III-IV, p. 95.

894 En el D 36 de Praga, el 22 de junio de 1936. Cfr. E. F. Burian, «Máchovo divadlo», en *Ani labut' ani Lůna*, Praga, 1936, pp. 63-68.

895 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 318.

896 Cfr. Karel Krejčí, «Symbol kata a odsouzence v díle Karla Hynka Máchy», en *Realita slova Máchova*, cit., pp. 236-237; id., *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 84-87.

897 Karel Hynek Mácha, «Křivoklad», en *Dílo*, cit., II, p. 12.

898 Cfr. F. V. Krejčí, *Karel Hynek Mácha*, Praga, 1916, pp. 28-29; Albert Pražak, *Karel Hynek Mácha*, Praga, 1936, pp. 113-114.

899 Cfr. Karel Krejčí, «Symbol kata a odsouzence v dile Karla Hynka Máchy», en *Realita slova Máchova*, cit., p. 253.

900 Karel Hynek Mácha, *Křivoklad*, cit., p. 50.

901 Cfr. Bohumil Novák, «Četba a zážitek jako prameny básní kovy tvorby», en *Věčný Mácha* (*Památník českého básníka*), Praga, 1940, pp. 132-133.

902 Cfr. Josef Svátek, «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 141-142, 183, 185-186.

903 Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, cit., I, p. 163. Cfr. también Josef Svátek, «K dějinám katú a poprav v Čechách», en *Obrazy z kulturních dějin českých*, cit., pp. 186-187.

904 Karel Hynek Mácha, *Křivoklad*, cit., p. 51.

905 Jiří Kolář, «Rada slouhům», en *Literární Listy*, 1968, n.º 10.

906 Cfr. Ivo Pondělíček, «Jak zabít lidskou osobnost», en *Literární Listy*, 1968, n.º 20. Cfr. también Artur London, *L'aveu*, París, 1968 (*La Confessione*, Milán, 1969).

907 Jiří Orten, *Zcestí* (22. IV. 1941), en *Dílo*, Praga, 1947, p. 227.

908 Cfr. Karel B. Mádl, *Sochy na Karlově mostě v Praze*, Praga, 1921; Vilém Bitnar, *O českém baroku slovesném*, Praga, 1932; Oldrich Stefan, «Pozadí pražského baroku», en *Kniha o Praze*, III, Praga, 1932, pp. 54-66; Bohdan Chudoba, *Počátky barokní myšlenky*; Zdeněk Kalista, *Úvod do politické ideologie českého baroka*; Josef Vašica, *O české barokní poesii*; Jan Racek, *Slohové a ideové prvky barokni hudby*; Albert Kutal, «Výtvarné umění baraka», en *Baroko (pět statí)*, Praga, 1934; Oskar Schuïrer, «Die Stadt des Adels», en *Prag*, Múnich-Brünn, 1935, pp. 213-256; F. X. Šalda, «O literárním baroku cizím i domácím», en *Saldův zápisník*, Praga,

1935-1936, pp. 71-77, 105-126, 177-182, 232-246; Václav Cěrny, *Esejo básnickém baroku*, Praga, 1937; Josef Vašica, *České literární baroko*, Praga, 1938; *Pražské baroko*, catálogo de la exposición en el Valdstejnský Palác: mayo-septiembre 1938, con ensayos de Zd. Kalista, O. Stefan, V. V. Štech, Emanuel Poche; *Zrození barokového básníka*, al cuidado de Vilém Bitnar, Praga, 1940; Antonín Matějček-Zdeněk Wirth, «Český barok výtvarný», en *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, al cuidado de Vilém Mathesius, Praga, 1940, pp. 200-206; Zdeněk Kalista, *České baroko*, Praga, 1941; Oskar Kokoschka, *Boehmisches Barock*, en *Stimmen aus Böhmen*, Londres, 1944, pp. 15-19; Antonín Novotný, *Praha «Temna»*, Praga, 1946; Arne Novák, *Praha barokni* (1915), Praga, 1947; Kamil Novotný-Emanuel Poche, *Karlův most*, Praga, 1947; Antonín Novotný, *Z Prahy doznívajícího baroka*, Praga, 1947; Oldřich J. Blažíček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praga, 1948; Václav Mencl-Emanuel Poche, *Vzpomínka na Prahu*, Praga, 1949, pp. 112-166; Oldřich J. Blažíček, *L'Italia e la scultura in Boemia nei secoli XVII e XVIII*, Praga, 1949; Oiga Strettiová, *Das Barocxkporträt in Böhmen*, Praga, 1957; Jaromír Neumann-Josef Prošek, *Matyáš Braun-Kuks*, Praga, 1959; *Barock in Böhmen*, herausgegeben von Karl M. Swoboda: *Die Architektur und Plastik* von Erich Bachmann, *Die Malerei* von Erich Hubala, *Die Kunstgewerbe* de Hermann Fillitz y Erwin Neumann, Múnich, 1964; Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun*, Praga, 1965; *L'Arte del Barocco in Boemia*, catálogo de la exposición en el Palacio Real de Milán: abril-mayo de 1966, con ensayos de Josef Polišensky, Oldřich J. Blažíček, Pavel Preiss, Dagmar Hejdová; Alois Kubiček, *Barokni Praha v rytinách B. B. Wernera,* Praga, 1966; *Kéž hoří popel můj*, al cuidado de Václav Černý, Praga, 1967; Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit.; *Kapka rosy tekouci*, al cuidado de Milan Kopecký, Brno, 1968; Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il Barocco boemo,* Roma, 1968; *Smutní kavaleři o lásce: z české milostni poezie 17. století*, al cuidado de Zdeňka Tichá y Josef Hrabák, Praga, 1968; Václav Mencl, «Ve stínu Bilé Hory e Smysl pražského baroka», en *Praha*, Praga, 1969, pp. 120-135 y 136-171; Jaromír Neumann, *Český barok*, Praga, 1969; *Umění českého baroku*, catálogo de la exposición en Valdštejnská Jízdárna: febrero-abril de 1970, con ensayos de Oldřich J. Blažíček, Dagmar Hejdová, Pavel Preiss; Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner*, Praga, 1970; *Růže, kterouž smrt zavřela*, al cuidado de Zdeňka Tichá, Praga, 1970; Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žd'árské ohnisko*, Brno, 1970; Oldřich J. Blažíček, *Umění Baroku v Čechách*, Praga, 1971.

909 Cfr. Girolamo Brusoni, *Il carrozzino alla moda*, en *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 878. Cfr. también Carl August Schimmer (1845) y Baronesa Blaze de Bury (1850), en *Město vidím veliké…,* cit., pp. 356, 366. Sobre Valdštejn pueden consultarse también: Hellmut Diwald, *Wallenstein*, Múnich-Esslingen, 1969, y Golo Mann, *Wallenstein*, Fráncfort del Meno, 1971.

910 Cfr. Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, cit., pp. 37-38.

911 Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia Trionfante, Dialogo Primo*, en *Opere*, al cuidado de Augusto Guzzo, Milán-Nápoles, 1956, p. 474. [Trad. al castellano de Ignacio Gómez de Liaño: *Expulsión de la bestia triunfante / De los heroicos furores*, Siruela, Madrid, 2011].

912 Vladimír Holan, *První Testament*, cit., p. 89.

913 Miloš Marten, *Nad městem* (1917), cit., p. 24.

914 Oskar Kokoschka, «Boehmisches Barock», en *Stimmen aus Böhmen*, cit., p. 16.

915 Vladimír Holan, *Kolury*, cit., p. 31.

916 Cfr. *Smutní kavaleři o lásce: z české milostné poezie 17. století*, al cuidado de Zdeňka Tichá y Josef Hrabák, Praga, 1968.

917 Vladimír Holan, *Lemuria*, cit., p. 70.

918 František Halas, *Ze Jiřím Ortenem*, en *Laděni* (1942), Praga, 1947, p. 102.

919 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná*, cit., p. 74.

920 Vladimír Holan, «Toskána» (1956-1963), en *Příběhy*, Praga, 1963, p. 192.

921 Jiří Kolář, «Prespolní dělnik», en *Křestní list*, Praga, 1941, p. 13.

922 Josef Kainar, «Sochy», en *Osudy* (1940-1943), Praga, 1947, p. 28.

923 F. X. Šalda, «O literárním baroku cizím i domácím», en *Saldův zápisník*, cit., VIII, p. 245.

924 Cfr. Zdeněk Kalista, «Barokní prvek v naši nové poezii», en *Arch* (České Budějovice), 1969, n.º 4, y A. M. Ripellino, introducción a František Halas, *Imagena*, cit.

925 Vladimír Holan, *Kolury*, cit., p. 40.

926 *Ibid.*, p. 9.

927 Karel Hynek Mácha, «Težkomyslnost», en *Dílo*, cit., I, p. 117.

928 Cfr. D. Čyževskyj, «K Máchovu světovému názoru», en *Torso atajemství Máchova díla*, al cuidado de Jan Mukařosvský, Praga, 1938, pp. 111-180.

929 Vítězslav Nezval, «Edison» (1927), en *Básně noci* (1930), Praga, 1959, p. 116.

930 Vladimír Holan, «Toskána», en *Příběhy*, cit., p. 196.

931 Jan Zahradníček, «Svatý Jan Nepomucký», en *Korouhve*, Praga, 1940, p. 69.

932 Bohuslav Balbín, «Život svatého Jana Nepomuckého» (1968), en Zdeněk Kalista, *České baroko*, cit., p. 157.

933 Cfr. Johann Georg Keyssler (1732) e Ingvald Undset (1810), en *Město vidím veliké…*, cit., pp. 62-63 y 175.

934 Cfr. Karel Hádek, «Blahořečení Jana Nepomuckého», en *Čtení ostaré Praze*, cit., pp. 194-201, y Karel Krejčí, *Praha legend askutečnosti*, cit., pp. 222-236.

935 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p.

107.

936 Cfr. Antonín Novotný, *Praha «Temna»*, cit., pp. 252-256.

937 *Ibid.*, pp. 260-261, y Karel Hádek, *Čtení o staré Praze*, cit., pp. 196-198.

938 Jan Zahradníček, *Svatý Jan Nepomucký*, en *Korouhve*, cit., p. 71.

939 Baronesa Blaze de Bury (1850), en *Město vidím veliké…*, cit., p. 366.

940 Cfr. Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., p. 50.

941 Cfr. Antonín Novotný, «Kolem "Temna"», en *Staropražské sensace*, Praga, 1937, p. 48.

942 *Ibid.*, pp. 40-41.

943 *Ibid.*, pp. 42-43.

944 Jan Zahradníček, «Svatý Jan Nepomucký», en *Korouve*, cit., p. 73.

945 Cfr. Rainer Maria Rilke, «Heilige», en *Larenopfer* (1895), ahora en *Sämtliche Werke*, Erster Band, Wiesbaden, 1955, pp. 31-32.

946 Franz Kafka, *Gli otto quaderni in ottavo: Secondo Quaderno*, 1916-1918, en *Confessioni e diari*, al cuidado de Ervino Pocar, Milán, 1972, p. 703.

947 Jaroslav Seifert, «Kamenný most» (1944), en *Kamenný most*, Brno, 1947, p. 21.

948 Cfr. Jan Dolenský, «Karlův most» (1944), en *Praha ve své slávě i utrpení*, cit., pp. 260-272; Kamil Novotný-Emanuel Poche, «Karlův most», cit.; Karel Krejčí, «Nesrozumitelní svatí», en *Praha legend askutečnosti*, cit., pp. 213-250.

949 Cfr. Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., p. 102.

950 Cfr. *ibid.*, pp. 101-104.

951 «Na tom Pražským mostě - rozmarínka roste». Cfr. Karel Jaroimír Erben, *Prostonárodní české písně a řikadla* (1863), Praga, 1939, p. 232 (nápěv 442).

952 Cfr. Jan Tanner, «Pokora Pátera Albrechta Chanovského» (1680), en Zdenék Kalista, *České baroko*, cit., pp. 159-161.

953 Cfr. Adolf Wenig, *Staré pověsti pražské*, cit., p. 110; Karel Krejčí, «Nesrozumitelní svatí», en *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 132-134.

954 Vladimír Holan, «Zed' III», en *Asklépiovi kohouta*, Praga, 1970, p. 164.

955 Miloš Marten, *Nad městem*, cit., p. 24.

956 *Ibid.*

957 *Ibid.*, p. 25.

958 *Ibid.*, pp. 24-25.

959 Jaroslav Seifert, *Kamenný most*, cit., p. 18.

960 D. Moores (1779), en *Město vidím veliké…*, cit., p. 101.

961 Cfr. Germain Bazin, *Destins du Baroque*, París, 1968, pp. 212-220.

962 Adam Michna z Otradovic, «Česká mariánská muzika» (1647), en *Růže, kterouž smrt zavřela*, al cuidado de Zdeňka Tichá, Praga, 1970, p. 91.

963 Cfr. Jaromír Neumann, *Český barok*, cit., p. 131.

964 Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkausten*, cit., p. 42.

965 Cfr. Jan Kopecký, «České barokní divadlo lidové», en *Dějiny českého divadla*, I, Praga, 1968, p. 326.

966 Cfr. Germain Bazin, *Destins du Baroque*, cit., pp. 212-217.

967 Egon Erwin Kisch, «Wie der Tuïrke auf der Karlsbrücke um seinen Säbel kam», en *Prager Pitaval*, cit., pp. 230-239.

968 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 347.

969 Me refiero al lienzo *Kř est Kristúv* (El bautismo de Cristo, 1715-1716), que puede admirarse en la iglesia de S. Jan Křtitel (San Juan Bautista) de Manětín.

970 Cfr. Antonín Novotný, «Kolem "Temna"», en *Staropražské sensace*, cit., p. 43-44.

971 Vilém Mrštík, *Santa Lucia* (1893), Praga, 1948, p. 76.

972 Cfr. Vojtěch Volavka, *Pout' Prahou*, cit., p. 230.

973 Cfr. *Zrození barokového básníka*, al cuidado de Vilém Bitnar, Praga, 1940, pp. 110-111, 167-169, 203-204, 257-259, 331-334, 459-460.

974 Vladimir Holan, *První Testament*, cit., p. 9.

975 Cfr. Eduard Bass, «Rybáři pod mostem», en *Kukátko*, Praga, 1970, pp. 191-195.

976 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., 20 de julio de 1913, p. 387.

977 Cfr. Karel Hádek, «O tandlmarku», en *Čtení o staré Praze*, cit., p. 21.

978 Bohumil Hrabal, *Kafkería, en Inserzione per una casa in cui non voglio piú abitare*, cit., pp. 22-23.

979 Cfr. lgnát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, p. 74; Johannes Urzidil, *Trittico di Praga*, cit. pp. 20-22.

980 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., pp. 50-51.

981 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, pp. 72-74.

982 Cfr. Egon Erwin Kisch, *Pražská dobrodružství*, Praga, 1968, pp. 52-54.

983 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, pp. 70-71.

984 Cfr. Karel L. Kukla, «Pan Marát od Sturmů (Obrázek z pražského podloubí)», en *Ze všech koutů Prahy*, cit., pp. 102-103.

985 Cfr. Bohumil Hrabal-Miroslav Peterka, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praga, 1967.

986 Jiří Wolker, «Věci», en *Básně*, Praga, 1950, p. 75.

987 Franz Kafka, *Il Castello*, cit., p. 340. 371

988 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., I, pp. 121-124.

989 Vilém Mrštík, *Santa Lucia*, cit., p. 205.

990 Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*, cit., p. 25.

991 Cfr. *ibid.*, pp. 137, 139, 140, y Egon Erwin Kisch, «Café Kandelabr», en *Die Abenteur in Prag*, cit., pp. 353-356.

992 Jindřich Štyrský, *Na jehlách těchto dní* (1935), Praga, 1945.

993 Por surrealistas entiendo no solo a Nezval, Biebl, Štyrský o la Toyen, sino también a los poetas y pintores de la Skupina 42 y a Holan y a Hrabal y a los fotógrafos Miroslav Hák y Jiří Sever. Cfr. Toyen, *Strelnice* (1939- 1940), Praga, 1946; Miroslav Hák, *Očima svět kolem nás*, Praga, 1947; Ludvík Souček, *Jiří Sever*, Praga, 1968.

994 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 97.

995 Cfr. Karel L. Kukla, «Žbluňk (Obrázek ze života v noční krčmě)», en *Ze všech koutů Prahy*, cit., pp. 157-160.

996 Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., p. 52.

997 Cfr. Max. B. Stýblo, *Český národní zpěvák, vlastenec, humorista a spisovatel Fr. Leopold Šmíd: jeho život, dílo a kritická literární studie*, Praga, 1923, pp. 16-17.

998 Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., p. 54.

999 Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, pp. 195-196.

1000 Cfr. Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., p. 51.

1001 Cfr. Karel L. Kukla, *Pražský tah (Obrázek z loterního ředitelství)*, en *Ze všech koutů Prahy*, cit., p. 191; Ignát Herrmann, «Pražské ghetto» (1902), en *Před padesáti lety*, cit., IV, 1938, pp. 137-138.

1002 Cfr. Karel L. Kukla, «Batalión (Obraz z ovzduší alkoholu)», en *Ze všech koutů Prahy*, cit., pp. 19-38.

1003 La expresión «balada de harapos» es el título de una comedia (1935) de Voskovec y Werich. Cfr. Jiří Voskovec-Jan Werich, «Balada zhadrtů», en *Hry Osvobozeného divadla*, I, Praga, 1954, pp. 145-254.

1004 Cfr. Gustav Meyrink, *Der Golem*, cit., p. 55.

1005 Cfr. *F. L. Šmida vystupy, kuplety, dvojzpěvy, komické scény*, Praga, 1904; Max B. Stýblo, *Ceský národí, zpěvák, vlastenec, homorista a spisovatel Fr. Leopold Šmíd*, cit.; Karel Hádek, *Zpěvačkové*, en *Čtení o staré Praze*, cit., pp. 178-179.

1006 Cfr. Eduard Bass, «Pisně lidu pražského» (1925), en *Pod kohoutkem svatovítským*, cit., p. 122; *Pisně lidu pražského*, cit., pp. 29-30; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 360-361.

1007 Josef Haís-Týnecký, *Vůdce «Bataliónu» (Obraz ze života Dr. Fr. Uhra o jednom dějství)*, Praga, sin fecha (¿tal vez 1922?), p. 16.

1008 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, pp. 200-229.

1009 Cfr. Hans Tramer, «Die Dreivölkerstadt Prag», en *Robert Weltsch zum 70. Geburtstag*, cit., pp. 187-188.

1010 Josef Jiří Kolář, «Blázni» (1888), en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 246-249.

1011 Calle de los Cadáveres, hoy Břetislavova (antes Truhlářská), así llamada por la abundancia de fabricantes de ataúdes que allí tenían su negocio.

1012 Josef Jiří Kolář, «Blázni», en Karel Krejčí, *Podivuhodné příběhy ze staré Prahy*, cit., pp. 257-258.

1013 *veškostn*, en buen checo *prádelník*: del alemán *Wäschekasten*.

1014 Los llamados *lutristé*. Cfr. Karel L. Kukla, «Pražský tah», en *Ze všech koutů Prahy*, cit., pp. 190-194.

1015 Cfr. Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., pp. 114-116. Cfr. también Egon Erwin Kisch, «Typen der Strasse», en *Die Abenteuer in Prag*, cit., p. 341.

1016 Jan Neruda, «Blbý Jóna», en *Arabesky* (1864-1880).

1017 Cfr. Egon Erwin Kisch, «Typen der Strasse», en *Die Abenteuer in Prag*, cit., pp. 339-340.

1018 Cfr. *ibid.*, p. 343.

1019 Cfr. *ibid.*., pp. 338-339.

1020 Cfr. lgnát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., III, pp. 218-219, 221-223, 224-236.

1021 *Taneční bodiny pro starší a pokročilé* (Lecciones de baile para ancianos y avanzados, 1964).

1022 Franz Werfel, «Weissenstein, der Weltverbesserer», en *Erzählungen aus zwei Welten*, Fráncfort del Meno, 1952, III, pp. 59-66; Willy Haas, *Die literarisscbe Welt*, Múnich, 1960, pp. 58-65; Johannes Urzidil, *Trittico di Praga*, cit., pp. 63-152.

1023 Cfr. Přemysl Blažíček, «Hrabalovy konfrontace», en *Příběhy podmikroskopem*, al cuidado de Radko Pytlík, Praga, 1966, pp. 9-27; Radko Pytlík, «Pábitelé jazyka», en *Struktura a smysl literárního díla*, al cuidado de Milan Jankovič-Zdeněk Pěsat-Felix Vodička, Praga, 1966, pp. 198-214; Jiří Opelík, «Rozkoš z povídání», en *Nenáviděné řemeslo*, Praga, 1969, pp. 125-126.

1024 Cfr. Jan Neruda, «Ošumělé existence», en *Obrázky ze života pražského*, Praga, 1947, pp. 247-255.

1025 Cfr. Bohumil Hrabal, *Perlička na dně*, Praga, 1963.

1026 Cfr. Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 177 (29 de septiembre de 1911).

1027 Emil Artur Longen, *Herečka*, Praga, 1929, p. 22.

1028 *C. a k. marodka* (La imperial-regia enfermería militar), *C. k. polní maršálek* (El imperial-regio mariscal de campo), *Osud trůnu Habsburského* (El destino del trono de los Habsburgos), etc.

1029 Bohumil Kubista, *Korespondence a úvaby*, al cuidado de F. Čefovský y F. Kubišta, Praga, 1960, p. 125.

1030 Cfr. Eduard Bass, «Ferda Mestek de Podskal», en *Kukátko*, cit., p. 188.

1031 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., II, p. 23.

1032 Cfr. *ibid.*, III, pp. 28-29, 31.

1033 Cfr. *ibid.*, p. 25.

1034 Eduard Bass, «Ferda Mestek de Podskal», en *Kukátko*, cit., p. 189.

1035 Egon Erwin Kisch, «Memoáry nebotika Ferdy Mestka de Podskal ředitele a majitele blešiho divadla», en *Pražská dobrodružství*, Praga, 1968, pp. 226-227, y «Dramaturgie des Flohtheaters y Typen der Strasse», en *Die Abenteuer in Prag*, cit., pp. 318-336 y 343.

1036 Cfr. Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 199-204.

1037 Cfr. Karel Konrád, «Já, Anna Czilagová…», en *Robinsonáda* (1926), ahora en *Robinsonáda, Rinaldino, Dinah*, Praga, 1966, p. 49, y Zdeněk Matěj Kuděj, *Dobrodruzné cestování,* Praga, 1959, p. 304. Cfr. también Andrzej Banach, *Podróze po szufladzie*, Cracovia, 1960, p. 125, y Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella*, Turín, 1970, pp. 92-93.

1038 Cfr. Jaroslav Hašek, «Tři muži se žralokem» [Tres hombres con un tiburón, 1921], en *Moje spotěd'*, Praga, 1968, pp. 76-81.

1039 Egon Erwin Kisch, «Memoáry nebožtika Ferdy Mestka de Podskal», en *Pražská dobrodružství*, cit., pp. 227-228.

1040 Eduard Bass, «Ferda Mestek de Podskal», en *Kukátko*, cit., p. 188.

1041 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., III, p. 6.

1042 Cfr. Egon Erwin Kisch, «Memoáry nebožtika Ferdy Mestka de Podskal», en *Pražská dobrodružství*, cit., pp. 233-234 y 244.

1043 Cfr. *ibid.*, pp. 228-229.

1044 Cfr. *ibid.*, p. 244. 395

1045 Cfr. Gustav Janouch, *Prager Begegnungen*, Leipzig, 1959, pp. 243-244.

1046 Cfr. Michel Ragon, *L'Expressionnisme*, París, 1966, p. 63.

1047 *The Pawnshop* (1916). Cfr. Georgij Avenarius, *Charles Spencer Chaplin: Očerk rannego perioda tvorčestva*, Moscú, 1939, pp. 121-122.

1048 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, Praga, 1935, pp. 38-49; Zdena Ančik, *O životě Jaroslava Haška*, Praga, 1953, p. 14; Radko Pytlík, *Toulavé house (Zpráva o Jaroslavu Haškovi)*, Praga, 1971, p. 61

1049 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 365. Cfr. también: id., «Z drogerie» (1904) y «Ze staré drogerie» (1909-1910), en *Zrádce národa v Chotébori*, Praga, 1962, pp. 15-17 y 116-145.

1050 Cfr. Jaroslav Hašek, «Svět zvířat», en *Dějiny strany mírného pokroku v mezích* zákona (1912), Praga, 1963, pp. 44-46; Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 234-236; Josef Lada, *Kronika mého života*, Praga, 1947, pp. 312-314; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 159-165.

1051 Cfr. Jaroslav Hašek, «Má drahá přitelkyně Julča», en *Dekameron humoru a satiry*, Praga, 1968, pp. 195-211. 397

1052 Cfr. id., *Malá zoologická zahrada*, Praga, sin fecha, pp. 166-175.

1053 Id., *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 291-292.

1054 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrébo vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 295.

1055 Cfr. *ibid.*, p. 296.

1056 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 110-111, 120- 127, 141-143, 151-188, 192-208, 227-230; Zdena Ančik, *O životě Jaroslava Haška*, cit., pp. 25-61; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 137-15.

1057 Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., p. 234; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 194-195.

1058 Nikolaj Elanskij, *Jaroslav Gašek v revoljucionnoj Rossii* (1915- 1920), Moscú, 1960, p. 162; Stanislav Antonov, *Jaroslav Gašek v Baškirii*, Ufa, 1960, pp. 28-30; Aleksandr Dunaevskij, *Idu za Gašekom*, Moscú, 1963, pp. 73-77; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 220-221.

1059 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek* (1928), Praga, 1947, pp. 172- 173; Zdena Ančik, *O životě Jaroslava Haška*, cit., pp. 87-90; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 344-345.

1060 Cfr. Jaroslav Hašek, *Můj obchod se psy*, en *Malá zoologická zahrada*, cit., pp. 105-115.

1061 Id., *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 11.

1062 *Ibid.*, pp. 49-50.

1063 Cfr. *ibid.*, pp. 160-162.

1064 Cfr. *ibid.*, pp. 176-183.

1065 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 53-54. 22.

1066 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 10-31; Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 74-75 y 244-247; František Langer, *Vzpomínání na Jaroslava Haška*, en *Byli a bylo*, Praga, 1963, pp. 34-44; Zdena Ančik, *O životě Jaroslava Haška*, cit., pp. 64-65; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 205-215.

1067 Jaroslav Hašek, *Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*, cit., p. 48.

1068 *Ibid.*, p. 136.

1069 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 136-138. Cfr. también Jaroslav Hašek, *Boje s domovníky* (1908), en *Dědictví po panu Safránkovi*, Praga, 1961, pp. 113-122.

1070 Cfr. František Langer, «Vzpomínání na Jaroslava Haška», en *Byli a bylo*, cit., pp. 44-50; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 216-223.

1071 Jaroslav Hašek, «Jak jsem se setkal s autorem svého nekrologu» (1921), en *Moje zpověď*, cit., pp. 14-17. Cfr. también «Dušička Jaroslava Haška vypravuje» (1920), en *ibid.*, pp. 333-337.

1072 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 143-144; Jiří Červený,

Červená sedma, Praga, 1959, pp. 255-257; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 341-344.

1073 Cfr. Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, París, 1958, pp. 112-114; *Am Anfang war Dada*, al cuidado de Karl Riha y Günter Kämpf, Steinbach-Giessen, 1972, pp. 64-66.

1074 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 130-131; Josef Lada, *Kronika mého života*, cit., pp. 334-335.

1075 Cfr. Zdena Ančík, *O životě Jaroslava Haška*, cit., p. 74; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 255.

1076 Cfr. Ivan Olbracht, «Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války» (1921), en *O umění a společnosti*, Praga, 1958, p. 180; Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., p. 42; Zdena Ančik, *O životě Jaroslava Haska*, cit., p. 82.

1077 František Langer, «Vzpomínání na Jaroslava Haška», en *Byli a bylo*, cit., p. 64.

1078 Jaroslav Hašek, «Jak jsem se setkal s autorem svého nekrologu», en *Moje zpověd*, cit., p. 14.

1079 Cfr. Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 262-263.

1080 Cfr. Zdena Ančík, *O životě Jaroslava Haška*, cit., p. 70.

1081 Cfr. Jaroslav Hašek, *Velitelem mista Bugulmy* (1919-1921), Praga, 1966; Nikolaj Elanskij, *Jaroslav Gašek*, cit.; Stanislav Antonov, *Jaroslav Gašek*, cit.; Alexandr Dunaevskij, *Idu za Gašekom cit.*; František Langer, «Vzpomínání na Jaroslava Haška», en *Byli a bylo*, cit., pp. 65-79; Zdena Ančík, *O životě Jaroslava Haška*, cit., pp. 74-85; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 266-293 y 300-335.

1082 Cfr. Ivan Olbracht, «Deset let od Haškovy smrti» (1933), en *O umění a společnosti,* cit., p. 182; Zdena Ančík, *O životě Jaroslava Haška*, cit., p. 81; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 319.

1083 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 64-71; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 75-85.

1084 Cfr. Zdeněk Matěj Kuděj, *Ve dvou se to lépe táhne* (1923-1924), *Ve dvou se to lépe táhne, ve třech hůre* (1927), y Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 234-235. Sobre Kuděj, cfr. Gustav Janouch, *Prager Begegnungen*, cit., pp. 5-32.

1085 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 114-119; Zdena Ančik, *O životě Jaroslava Haška*, cit., p. 21.

1086 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 148-149 y 212- 218; Josef Lada, *Kronika mého života*, cit., p. 318.

1087 Cfr. František Langer, «Vzpomínání na Jaroslava Haška», en *Byli a bylo*, cit., p. 63; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 176-81.

1088 Cfr. Vaclav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 255-256 y 261; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 225-226.

1089 Cfr. Jaroslav Hašek, «Múj přítel Hanuška», en *Dekameron humoru a satiry*, cit., pp. 353-356; Zdeněk Matěj Kuděj, *Ve dvou se to lépe táhne* (1923- 1924), Praga, 1971, pp. 95-128; Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 107, 242, 252-256; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 237-247.

1090 Cfr. Kornej Čukovskij, «Kuprin», en *Sovremenniki*, Moscú, 1962, pp. 256-291.

1091 Cfr. Josef Lada, *Kronika mého života*, cit., pp. 307-310 y 315.

1092 Cfr. Jaroslav Hašek, «Psychiatrická záhada» (1911), en *Dědictví po panu Šafránkovi*, cit., pp. 226-230; Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 32-36; Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 230-234; Zdena Ančík, *O životě Jaroslava Haška*, cit., p. 64; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 186-190.

1093 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 38-42; Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., pp. 263-264; Jiří Červený, *Červená sedma*, cit., p. 86; Zdena Ančík, *O životě Jaroslava Haška*, cit., p. 66; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 250.

1094 František Langer, *Vzpomínání na Jaroslava Haška*, en *Byli a bylo*, cit., p. 63.

1095 Ivan Olbracht, «Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války», en *O umění a společnosti,* cit., p. 180.

1096 František Langer, «Vzpomínání na Jaroslava Haška», en *Byli a bylo*, cit., p. 63.

1097 Cfr. Josef Lada, *Kronika mého života*, cit., p. 326.

1098 Cfr. Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 337-338.

1099 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 132-137; Gustav Janouch, *Prager Begegnungen*, cit., pp. 259-264; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 338-339.

1100 Cfr. Jaroslav Hašek, «Za Olgou Fastrovou» (1922), en *Moje zpovéd'*, cit., pp. 260-262.

1101 Cfr. Emil Artur Longen, *Haroslav Hašek*, cit., p. 145; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 346.

1102 Cfr. Franta Sauer, *Franta Habán ze Žižkova*, Praga, 1923; Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., p. 146; Gustav Janouch, *Prager Begegnungen*, cit., pp. 246-249; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 348-355.

1103 Cfr. Josef Lada, *Kronika mého života*, cit., pp. 345-353.

1104 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 147 y 171-172; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 25-26, 362-365, 368-370.

1105 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 147-148 y 214- 215; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 31-32. El Švejk de Max Pallenberg ha hecho caso omiso del típicamente praguense de Karel Noll, que interpretó el personaje de Hašek en algunas películas.

1106 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 213-215; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 38-39 y 360-361.

1107 Cfr. Ivan Olbracht, «Deset let od Haškovy smrti» (1933), en *O umění a společnosti*, cit., p. 182.

1108 Cfr. František Langer, «Vzpomínání na Jaroslava Haška», en *Byli a bylo*, cit., pp. 87-88; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 18.

1109 Cfr. Václav Menger, *Jaroslav Hašek doma*, cit., p. 233.

1110 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., I, pp. 212-216; *Bilder aus Böhmen* (Leipzig 1876), en *Město vidím veliké* … , cit., pp. 420-422; Eduard Bass, *Křižovatka u Prašné brány*, Praga, 1947, p. 199; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 96-97.

1111 Cfr. Josef Teichman, *Bedřich Smetana*, Praga, 1946, pp. 84 y 158; *Rok Bedřicha Smetany*, al cuidado de Mirko Očadlík, Praga, 1950, p. 127.

1112 Cfr. Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*, cit., I, p. 217.

1113 Cfr. Franz Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo*, cit., pp. 523-524.

1114 Franz Kafka, *Il Processo*, cit., pp. 342-350; Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka* Švejka za světové války, cit., I-II, pp. 95-102. Cfr. Karel Kosík, «Hašek a Kafka neboli groteskní svět», en *Plamen*, 1963, n.º 6.

1115 Cfr. Emil Artur Longen, *Jaroslav Hašek*, cit., pp. 145-146; Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 349.

1116 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 150.

1117 Cfr. *ibid.*, III-IV, pp. 134-135.

1118 *Ibid.*, I-II, p. 95.

1119 Cfr. Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., p. 252. 420

1120 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 24. Cfr. también p. 33.

1121 *Ibid.*, p. 37.

1122 Cfr. *ibid.*, pp. 145 y 155.

1123 *Ibid*, p. 193.

1124 *Ibid.*, p. 200.

1125 *Ibid.*, III-IV, p. 35.

1126 Cfr. *ibid.*, I-II, p. 18.

1127 *Ibid.*, p. 277.

1128 *Ibid.*, p. 191.

1129 *Ibid.*

1130 Cfr. *ibid*, cit., I-II, p. 191.

1131 *Ibid.*, pp. 18 y 59.

1132 *Ibid.*, p. 25.

1133 Cfr. *ibid*.., cit., I-II, p. 27.

1134 *Ibid*.

1135 *Ibid*., p. 29.

1136 *Ibid*., p. 58.

1137 *Ibid*., p. 57

1138 *Ibid*., p. 143.

1139 Cfr. *ibid*., cit., I-II, p. 195.

1140 *Ibid.*, III-IV, p. 90. 425

1141 Cfr. *ibid*., cit., I-II, p. 344.

1142 *Ibid*., pp. 22-23.

1143 Cfr. *ibid*, cit., I-II, pp. 86-87.

1144 Cfr. *ibid*., pp. 81-84.

1145 *The Pilgrim* (1923).

1146 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 78.

1147 Cfr. *ibid*., cit., I-II, p. 83.

1148 *Ibid*., p. 86.

1149 Cfr. *ibid*., pp. 102-109.

1150 Cfr. *ibid*., pp. 122-124.

1151 Cfr. *ibid.*, p. 102.

1152 Cfr. *ibid*., p. 126.

1153 Cfr. Josef Lada, *Můj přítel Švejk*, Praga, 1968.

1154 «frantík», diminutivo de František: el redondelito de metal con las iniciales FJI (Franz Joseph I) sobre la gorra militar austríaca.

1155 Cfr. Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 209. 430

1156 *Ibid*., III-IV, p. 136.

1157 Ibid*.,* I-II, p. 202.

1158 Vladislav Vančura, *Pole orná a válečná* (1925), Praga, 1947, p. 21.

1159 *Ibid*., p.152.

1160 Vladimír Holan, *Noc s Hamletem* (1964); en italiano: *Una notte con Amleto*, al cuidado de A. M. Ripellino, Turín, 1966, p. 103.

1161 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 24.

1162 *Ibid*., p. 28.

1163 Cfr. *ibid*., I-II.

1164 *Ibid*., p. 38.

1165 *Ibid*., p. 68.

1166 *Ibid*., p. 217.

1167 Cfr. Radko Pytlík, *Toulavé house*, cit., pp. 228-229.

1168 Cfr. Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 128-129.

1169 Cfr. *ibid.*, pp. 50-55.

1170 Acto V, escena 55.

1171 Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., I, p. 36.

1172 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., III-IV, pp. 87-88.

1173 *Ibid.*, I-II, p. 67.

1174 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 175 y 178-179.

1175 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., III-IV, p. 59.

1176 *Ibid*, p. 55.

1177 Vladislav Vančura, *Pole orná a válečná*, cit., p. 157.

1178 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., III-IV, pp. 270-276.

1179 Cfr. *ibid.*, I-II, pp. 312-313.

1180 NT Ripellino juega aquí con los nombres de las regiones italianas de Campania y Calabria. *(N. de la T.)*.

1181 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 96.

1182 Cfr. Angelo Maria Ripellino, introducción a Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella*, cit., pp. XX-XXII. Cfr. también Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Turín, 1963, pp. 277- 286, y *Lontano da dove? Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Turín, 1971.

1183 Cfr. Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 17-18.

1184 Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, acto IV, esc. 31. [Trad. al castellano de Adan Kovacsis: *Los últimos días de la humanidad*, Tusquets, Barcelona, 1991].

1185 Léon Bloy, *Au seuil de l'Apocalypse*, París, 1916, p. 69. 437

1186 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka světové války*, cit., I-II, p. 185.

1187 Cfr. *ibid.*, I-II, pp. 189-190.

1188 *Ibid.*, p. 241.

1189 *Ibid.*, pp. 32-33.

1190 Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella,* cit., p. 118.

1191 Cfr. Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 14, 19, 24.

1192 Cfr. Karel Hádek, «Život vojenský-život veselý», en *Čtení ostaré Praze*, cit., p. 164.

1193 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II p. 59.

1194 Johannes Urzidil, *Trittico di Praga*, cit., p. 19. [Trad. al castellano de Jorge Navarro: *Tríptico de Praga*, Pre-Textos, Valencia, 1997].

1195 Cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. 196.

1196 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, p. 45.

1197 Cfr. *ibid.*, pp. 199-204.

1198 Cfr. *ibid.*, cit., III-IV, pp. 84-85.

1199 *Ibid.*, p. 74.

1200 *Ibid.*, I-II, pp. 184-189.

1201 *Ibid.*, III-IV, pp. 147-148.

1202 *Ibid.*, p. 134.

1203 Cfr. *ibid,* pp. 121-123.

1204 *Ibid.*, pp. 161-67.

1205 Cfr. *ibid.*, I-II, pp. 80-81.

1206 Cfr. *ibid.*, pp. 281-282.

1207 Cfr. *ibid.*, III-IV, pp. 10-11.

1208 Cfr. *ibid.*, cit., III-IV, p. 233.

1209 *Ibid.*, I-II, p. 356.

1210 Cfr. *ibid.*, p. 382.

1211 Cfr. *ibid.*, III-IV, pp. 180-181.

1212 Georges Bataille, «Kafka», en *La littérature et le mal*, París, 1957, p. 186.

1213 *Der Berg der heiligen Katze* (1923).

1214 Cfr. Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světovi války*, cit., I-II, pp. 231-233.

1215 *Ibid.*, p. 28.

1216 *Ibid.*, p. 45.

1217 Cfr. *ibid.*, pp. 234-235.

1218 *Ibid.*, p. 87.

1219 Franz Kafka, *Il Castello*, cit., cap. V, p. 91.

1220 *Ibid.*, cap. XIX, pp. 300-305.

1221 Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 68.

1222 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp. 76-77.

1223 *Ibid.*, p. 94.

1224 *Ibid.*, p. 96.

1225 Cfr. Karel Kosík, *Hašek a Kafka neboli groteskní svět*, cit.

1226 Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., pp. 187-88. 446

1227 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., I-II, pp.

34-35.

1228 *Ibid.*, p. 34.

1229 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 572 (29-7-1917).

1230 Cfr. Jan Grossman, «Kapitoly o Jaroslavu Haškovi», en *Listy*,1948, I.

1231 Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 105.

1232 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cit., III-IV, pp. 211-212.

1233 *Ibid.*, cit., I-II, pp. 355-56.

1234 Cfr. *ibid.*, p. 54.

1235 Cfr. *ibid.*., cit., I-II, p. 344.

1236 El relato salió primero en *La Revue Blanche*, de 1 de junio de 1902, y después en la antología *L'Hérésiarque et Cie*. Ahora en Guillaume Apollinaire, (*Œuvres complètes*, cit. Cfr. Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, París 1968, p. 74.

1237 Cfr. Jiří Mucha, *Kankán se svatozáří: Život a dílo Alfonse Muchy*, Praga, 1969, pp. 209-212.

1238 Cfr. Eduard Bass, *Kukátko*, cit., pp. 211-212.

1239 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., pp. 358, 361, 373. Cfr. también *Z mého* života, cit., p. 168.

1240 Cfr. Charles Cros-Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, París, 1970, pp. 749, 760.

1241 Cfr. Miroslav Lamač, *Hanuš Schwaiger*, Praga, 1957, p. 27.

1242 Yvan Goll, «Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire» (1918), ahora en *Dichtungen (Lyrik-Prosa-Drama),* Darmstadt, 1960, p. 43.

1243 Cfr. Pasca Pía, *Apollinaire par lui-même*, París, 1958, pp. 148-150.

1244 Cfr. Karel Krejčí, *Praha legenda skutečnosti*, cit., pp. 197-200.

1245 Vítézslav Nezval, *Pražsky chodec*, cit., p. 373.

1246 Cfr. Otakar Štorch-Marien, *Ohňostroj*, cit., p. 110.

1247 Cfr. André Breton, «Langue des pierres» (1957), en *Perspective cavalière*, París, 1970, pp. 149-51.

1248 Jiří Karásek ze Lvovic, *Král Rudolf*, cit., acto I, pp. 26-27.

1249 Guillaume Apollinaire, «La serviette des poètes, en *L'Hérésiarque et Cíe.*, ahora en *Œuvres complètes*, cit., I, pp. 200-202.

1250 Cfr. Zdeněk Kalista, «Legenda o Apollinairovi», en *Host do Domu*, 1968, n.º 4.

1251 Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žit*, cit., p. 130.

1252 Id., *Ohňostroj*, cit., p. 69.

1253 Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten*, cit., p. 100.

1254 *Ibid.*, pp. 35 y 37.

1255 *Ibid.*, p. 40.

1256 Vítězslav Nezval, *Z mého života*, cit., p. 65.

1257 El término *devětsil* (farfarillo, *Petasites officinalis, Pestwurz*), que fue sugerido al grupo por los hermanos Čapek (cfr. Adolf Hoffmeister, *Ach, mládi, en Předobrazy*, Praga, 1962, p. 34), es confundido a menudo con *podběl* (tusílago fárfara, pie de burro, *Huflattich*). En sus componentes *devět* y *sil* (nueve fuerzas), este fonema botánico alude, tal vez, también a las nueve musas.

1258 Karel Teige, «Guillaume Apollinaire a jeho doba» (1928), en *Svět stavby a básně*, Praga, 1966, p. 373.

1259 Vítězslav Nezval, «Guillaume Apollinaire» (1955), en *Moderní poesie*, Praga, 1958, p. 25.

1260 Blaise Cendrars, «Hommage à Guillaume Apollinaire» (1918), en *Du monde entier au cœur du monde*, cit., p. 252.

1261 Karel Teige, «Guillame Apollinaire a jeho doba», en *Svět stavby a básně*, cit., p. 403.

1262 Jaroslav Seifert, *Na vlnách T. S. F.* (1925).

1263 Konstantin Biebl, «Generace» (1930), en *Dílo*, V, Praga, 1954, p. 125.

1264 Vítězslav Nezval, «Vyzvání prátelům», en *Skleněý havelok*, Praga, 1932.

1265 Miloš Jiránek, «O krásné Praze», en *Dojmy a potulky*, cit., p. 43.

1266 Zdeněk Kalista, *Legenda o Appolinairovi*, cit. Cfr. Vítězslav Nezval, *Z mého života*, cit., p. 168.

1267 Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, cit., p. 373.

1268 *Ibid.*, pp. 325-326.

1269 Vítězslav Nezval, *Z mého života*, cit., p. 65. Cfr. también id., «Guillaume Apollinaire», en *Moderní poesie*, cit., p. 28. En su *Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire*, Yvan Goll, tan querido por los poetistas, había escrito: «Tu poética *Zone* es la primera manifestación de nuestro siglo y fuente de corrientes más poderosas» *(Dichtungen)*, cit., p. 43.

1270 Karel Teige, «Guillaume Apollinaire a jeho doba», en *Svět stavby a básně*, cit., p. 389.

1271 *Ibid.*, p. 390.

1272 Blaise Cendrars, «Hommage a Guillaume Apollinaire», en *Du monde entier au cœur du monde*, cit., p. 253.

1273 Cfr. Milan Kundera, «Veliká utopie moderního básnictví», introducción a Guillaume Apollinaire, *Alkoholy života*, Praga, 1965, p. 9.

1274 Karel Teige, «Guillaume Apollinaire a jeho doba», en *Svět stavbya básně*, cit., p. 344.

1275 Cfr. Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, cit., p. 182.

1276 Cfr. Milan Kundera, *Veliká utopie moderního básnictví*, cit., pp. 9-10.

1277 Cfr. Adolf Hoffmeister, *Čas se nevrací*, Praga, 1965, y Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, cit.

1278 *L'enchanteur pourrissant*, escrito en 1898, apareció en 1904 en la revista *Le Festín d'Ésope*, y en 1909 en un tomo, con ilustraciones de André Derain, primer libro publicado por Apollinaire. Cfr. Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, cit., pp. 161-162.

1279 Cfr. Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, cit., p. 45.

1280 Vítězslav Nezval, introducción a *Most*, Praga, 1937, pp. 22-23

1281 Cfr. Milan Blahynka, «Proměny Podivuhodného kouzelníka», en *Nový Život*, 1959, n.º 1.

1282 Cfr. Antonín Jelínek, *Vítězsval Nezval*, Praga, 1961, pp. 47-49.

1283 Yvan Goll, «Der Eiffelturm» (1924), en *Dichtungen*, cit., p. 138.

1284 Cfr. Karel Honzík, «Kavárny Devětsilu», en *Ze života avantgardy*, Praga, 1963, pp. 54-63.

1285 Vítězslav Nezval, «Vyzvání přátelům», en *Skleněný havelok*, cit., p. 154.

1286 Cfr. Angelo Maria Ripellino, *Storia della poesía ceca contemporanea*, Roma, 1950, y *Poetismus*, al cuidado de Květoslav Chvatík y Zdeněk Pešat, Praga, 1967.

1287 Vítězsval Nezval, «Papoušek na motocyklu», en *Pantomima* (1924).

1288 Cfr. Roland Lacourbe, *Harold Lloyd*, París, 1970, p. 66.

1289 Rabel Teige, «Poetismus» (1924), en *Svét stavby a básně*, cit., pp. 123-124.

1290 *Ibid*, p. 126.

1291 *Ibid.*, p. 124.

1292 *Ibid.*, p. 125.

1293 *Ibid.*, p. 126.

1294 Cfr. id., «Umění dnes a zitra» (1922), en *Stavba a báseň*, Praga, 1927, p. 23, y Jaroslav Seifert, «Všechy krásy světa», en *Samá láska*, Praga, 1923, p. 59.

1295 Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*, cit., p. 83.

1296 Id., «Vyzvání přátelům», en *Skleněný havelok*, cit., p. 154.

1297 Vítězslav Nezval, «Papoušek na motocyklu», en *Pantomima*, cit., p. 73.

1298 *Ibid*.

1299 Karel Teige, «Poetismus», en *Svět stavby a básně*, cit., p. 124.

1300 Vítězslav Nezval, *Z mého života*, cit., p. 97.

1301 Cfr. František Halas, «Básně rukopisné», en *Krásné neštěstí*, Praga, 1968, pp. 348 y 340.

1302 Karel Teige, «Foto kino film» (1922), en *Svět stavby a básně*, cit., p. 80.

1303 Yvan Goll, «Der neue Orpheus» (1925), en *Dichtungen*, cit., p. 191.

1304 Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin* (1918).

1305 Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Múnich, 1958, p. 191 (1925).

1306 Karel Teige, «Umění dnes a zítra», en *Stavba a báseň*, cit., p. 10.

1307 Karel Schulz, en *Poetismus*, cit., al cuidado de Květoslav Chvatík y Zdeněk Pešat, p. 124.

1308 Vítězslav Nezval, «Premier Plan», en *Menši růžová zahrada* (1926).

1309 Jaroslav Seifert, «Svatební cesta», en *Na vlnách T. S. F.*, cit.

1310 Id., «Odjezd lodí», en *Na vlnách T. S. F.,* cit.

1311 Vítězslav Nezval, «Poetíka», en *Pantomima*, cit.

1312 Id., «Na cestu», en *Pantomima*, cit.

1313 Konstantin Biebl, *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927).

1314 Vítězslav Nezval, «Panoptikum», en *Pantomima,* cit.

1315 Konstantin Biebl, «Protinožcí», en *S Jodí, jež dováží čaj a kávu*, cit.

1316 Jaroslav Seifert, «Počitadlo», en *Na vlnách T. S. F.*, cit.

1317 Id., «Přístav», en *Na vlnách T. S. F.*, cit.

1318 Konstantin Biebl, «Na hoře Merbabu, Amín, Toké», en *S lodí, jež dováží čaj a kávu*, cit.

1319 František Halas, *Krásné neštěstí*, cit., p. 382.

1320 Konstantin Biebl, *Zlatými řetězy* (1926).

1321 Id., «Jaro», en *Zlatými řetězy*, cit.

1322 Jaroslav Seifert, «Večer v kavárně», en *Na vlnách T. S. F.*, cit.

1323 Id., «Paraván», en *Slavik zpívá špatně* (1926).

1324 Vítězslav Nezval, «Slunce», en *Nápisy na hroby* (1926).

1325 Id., «Premier Plan», en *Menši růžová zahrada*, cit.

1326 František Halas, *Krásné neštěstí*, cit., pp. 355-356.

1327 Vítězslav Nezval, «Premier Plan», en *Mensí růžová zahrada*, cit.

1328 Vítězslav Nezval, «Papoušek na motocyklu», en *Pantomima*, cit.

1329 Id., «Poetika», en *Pantomima*, cit.

1330 Cfr. Vratislav Effenberger, *Henri Rousseau*, Praga, 1964, p. 38. Además, Oto Bihalji-Merin, *Die naive Malerei*, Colonia, 1959, pp. 43-44.

1331 Cfr. René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, París, 1968, p. 43.

1332 Cfr. Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, cit.

1333 Karel Teige, *Jan Zrzavý*, Praga, 1923, p. 6; Vítězslav Nezval, *Z mého života*, cit., p. 98.

1334 Cfr. Antonina Vallentin, *Storia di Picasso*, Turín, 1961, pp. 233-236; Roland Penrose, *Pablo Picasso*, Turín, 1969, pp. 258-267 [Trad. al castellano de Jorge Rodríguez: *Picasso*, Salvat, Barcelona, 1995]. También, «Parade», en Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, al cuidado de André Fermigier, París, 1967, pp. 63-76.

1335 Yvan Goll, «Der Eiffielturm», en *Dichtungen*, cit., p. 139.

1336 Blaise Cendrars, «Dix-Neuf poèmes élastiques» (1919), en *Du monde entier au cœur du monde*, cit.

1337 Jaroslav Seifert, «Guillaume Apollinaire», en *Na vlnách T. S. F.*, cit.

1338 Jean Cocteau, *Carte blanche* (1920).

1339 Jaroslav Seifert, «Guillaume Apollinaire», en *Na vlnách T. S. F.*, cit.

1340 Yvan Goll, «Der Eiffelturm», en *Dichtungen*, cit.

1341 Jaroslav Seifert, «Staré bojiště», en *Slavík zpívá špatně*, cit.

1342 Vladimír Holan, *Odpověď Francii* (1938).

1343 *Neviditelná Moskva* (1935) es el título de un reportaje de Nezval.

1344 František Halas, «Svět Františka Tichého» (1940), en *Obrazy*, Praga, 1968, p. 104.

1345 Vítězslav Nezval, *Kůň a tanečnice*, Praga, 1962.

1346 Cfr. Jaroslav Seifert, «Před obrazy Františka Tichého», en *Ruka a plamen*, Praga, 1948, pp. 36-39; Jiří Kolář, «František Tichý», en *Dny v roce*, Praga, 1948, pp. 97 y 98, y «Báseň na přání F. T.», en *Ilustrace Františka Tichého*, al cuidado de František Dvořák, Praga, 1969, pp. 3-4; Vladimír Holan, »Vzpomínka II (Františku Tichému)», en *Bolest*, Praga, 1966, pp. 83-84, ahora en *Lamento* (*Sebrané spisy*, III), Praga, 1970, pp. 188-189.

1347 Vítězslav Nezval, «Levitace», en *Kůň a tanečnice*, cit., s. p.

1348 Karel Konrád, «Na visuté hrazdě» (1944), en *Nevzpomínky*, Praga, 1963, p. 212.

1349 František Halas, *Svět Františka Tichého*, cit., p. 105.

1350 Franz Kafka, «In loggione», en *Racconti*, cit., pp. 233-234. [Trad. al castellano de Juan José del Solar: «En la galería», en *Ante la Ley. Escritos publicados en vida*, Debolsillo, Barcelona 2005].

1351 Cfr. Václav Nebenský, *L'art moderne tchécoslovaque* (1905-1933), París, 1937, p. 157.

1352 Cfr. Miloš Šafránek, *Francouzská léta Františka Tichého*, Praga, 1965, p. 30.

1353 Cfr. «La Plume», número consagrado a Alphonse Mucha, n.º 197, París, 1-7-1897.

1354 Cfr. Jiří Mucha, *Kankán se svatozáří* (Život a dílo Alfonse Muchy), Praga, 1969, p. 73.

1355 Cfr. František Dvořák, *Cirkus a varieté Františka Tichého*, Praga, 1967, pp. 25-26.

1356 Jaroslav Seifert, *Světlem oděná*, cit., p. 66.

1357 Cfr. Miloš Šafránek, *Francouzská léta Františka Tichého*, cit., p. 21.

1358 Cfr. *ibid.*, p. 74.

1359 Franz Kafka, «In loggione», en *Racconti*, cit., p. 233.

1360 František Halas, «Klid», en *Sepie*; en italiano, «Quiete», en *Imagena*, cit., pp. 44-45.

1361 Cfr. Miloš Šafránek, *Francouzská léta Františka Tichého*, cit., pp. 17 y 68-69; Vojtéch Volavka, *František Tichý: Kresby*, Praga, 1968, pp. 9-10. 488

1362 Vladimír Holan, «Na bleším thru v Paříží», en *Na postupu* cit., p. 29. En italiano: «Al mercato delle pulci a Parigi», en *Una notte con Amleto*, cit., p. 64.

1363 František Halas, *Svět Františka Tichého*, cit., p. 105.

1364 Cfr. František Dvořák, *František Tichý*, Praga, 1960, p. 11; Miloš Šafránek, *Francouzská léta Františka Tichého*, cit., p. 14; Vojtěch Volavka, *František Tichý: Kresby*, cit., p. 7.

1365 Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814).

1366 Jiří Karásek ze Lvovic, «Paganini», en *Endymion*, Praga, 1922, pp. 52-53

1367 Cfr. Hana Volavková, *Příběh židovského muzea v Praze*, Praga, 1966, pp. 75 y 106.

1368 Gustav Meyrink, «Bal macabre», en *Wachsfigurenkabinett*, Múnich, 1918, pp. 139-153.

1369 Cfr. František Dvořák, *Ilustrace Františka Tichého*, cit.

1370 Franz Kafka, «In loggione», en *Racconti*, cit., p. 234.

1371 Vítězslav Nezval, «Praha s prsty deště», en *Praha s prsty deště* (1936), ahora en *Matka Naděje Dílo*, VI, Praga, 1953, p. 214.

1372 Cfr. Franz Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo*, cit., pp. 31 y 38.

1373 Cfr. *Das leere Haus*, cit., p. 265.

1374 Cfr. Karl Ludwig Schneider, «La théorie du drama expressionniste et sa mise en œuvre chez Paul Kornfeld», en *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, cit., p. 113.

1375 Vladimír Holan, «Není úniku», en *Trialog* (1964), ahora en *Lamento*, cit., p. 65.

1376 «Bylo to tëmnych Karpatach - bylo v Bogemii dal'nej…». Alexandr Blok, «O čëm poët veter» (1913), en *Sobranie sočinenij*, III, Leningrado, 1932, p. 213.

1377 Franz Werfel, «Eine Prager Ballade», en *Kunde vom irdischen Leben* (1943).

1378 Cfr. Max Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 83.

1379 Else Lasker-Schuler, *Die Wolkenbrücke (Ausgewählte Briefe)*, al cuidado de Margarete Kupper, Múnich, 1972, p. 53 (12 de abril de 1913).

1380 Marina Tsvetaiéva, «Stichi k Čechii» (1939), en *Izbrannye proizvedenija*, Moscú-Leningrado, 1965, p. 332.

1381 Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, al cuidado de Roberto Calasso, Milán, 1972, p. 151. [Trad. al castellano de Adan Kovasics: *Dichos y contradichos*, Minúscula, Barcelona, 2003].

1382 Es el título de una colección de versos (1893) de Josef Svatopluk Machar.

1383 La expresión es de Vladimir Holan en el poema *Cesta mraků*, Praga, 1945, p. 52.

1384 Čehona, personaje de la novela *Můj přítel Čehona* (1925), de Viktor Dyk.

1385 Marina Tsvetaiéva, «Stichi k Čechii», en *Izbrannye proizvedenija* cit., p. 338.

1386 Else Lasker-Schuler, *Die Wolkenbrücke*, cit., p. 38.

1387 Vladimír Holan, *Lemuria*, cit., p. 148.

1388 Cfr. Jaroslav Patera, *Bertramka v Praze*, Praga, 1948, pp. 96-98.

1389 Vladimír Holan, *Mozartiana*, Praga, 1963, p. 73.

1390 Vítězslav Nezval, «Defenestrace», en *Hra v kostky* (1928), ahora en *Básně všedního dne*, *Dílo*, XII, Praga, 1962, p. 54.

1391 Id., «Večerka», en *Praha s prsty deště*, ahora en *Matka Naděje*, cit., p. 121.

1392 Id., *Pražský chodec*, cit., p. 244.

1393 Cfr. Alois Jirásek, *Staré pověsti české* cit., pp. 209-307; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, cit., pp. 140-41.

1394 Karel Toman, «Duben», en *Měsíce* (1918), ahora en *Básně, Dílo*, I, Praga, 1956, p. 116.